La música siempre ha sido un referente para el ser humano, lo vincula a situaciones o lugares especiales, a épocas, a estados de ánimo, a personas y grupos. Y particularmente el rock ha cumplido con creces esta función en las nuevas generaciones.

Desde los años cincuenta las variantes del rock han acompañado y marcado las distintas etapas de una evolución cultural juvenil que no solo tiene que ver con modas, ritmos o estilos de baile, sino con actitudes, preocupaciones e interpretaciones de la realidad donde estos jóvenes están inmersos.

En el presente texto la autora nos lleva de la mano a través de este *largo y sinuoso camino,* como dirían los ya clásicos Beatles, para enseñarnos el origen, desarrollo y horizonte de un grupo particular de jóvenes que, alrededor de la cultura *punk,* ha construido su propia interpretación sobre la sociedad local, nacional y global que les tocó vivir y que las más de las veces, sólo los ve como agentes extraños.

Esta publicación es producto del esfuerzo conjunto entre la *Dirección General de Culturas Populares* y la de **causa joven,** como reconocimiento al trabajo etnográfico de Maritza Urteaga, quien obtuvo mención honorífica en el *Premio Fray Bernardino de Sahagún 1996,* en la categoría de tesis de maestría.

Colección JOVENes No. 3

3

Identidades Juveniles y Rock Mexicano

POR LOS TERRITORIOS DEL ROCK



SEP



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS SOBRE JUVENTUD

POR LOS TERRITORIOS DEL ROCK

Identidades Juveniles y Rock Mexicano

Maritza Urteaga Castro-Pozo

Por los Territorios del Rock.

Identidades Juveniles y Rock Mexicano

Maritza Urteaga
Este ejemplar es propiedad de:



Por los Territorios del Rock.

Identidades Juveniles y Rock Mexicano

Maritza Urteaga
Castro-Pozo

Causa Joven
Luis Ignacio Sánchez Gómez
Director General
José Antonio Pérez Islas
Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud

Culturas Populares
José N. Iturriaga
Director General

José A. Mac Gregor
Director de Acción Regional

Lorena Vázquez Rojas
Directora de Información, Estudios Culturales y Publicaciones

Daniel Martínez Godínez
Subdirector de Publicaciones

Coordinación editorial
José Antonio Pérez Islas

Diseño editorial
José Román Cerón

Diseño y arte digital de portada
David E. Román Cerón *Impresso. 612 56 36*

Fotografía portada:
Arturo Fuentes

Colección JOVEN[es] No. 3
Primera edición, julio 1998

Coedición:
Causa Joven
Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud.
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Dirección General de Culturas Populares.

ISBN 970 - 18 - 0520 - 8

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

PRESENTACIÓN

Una política de juventud que se pretenda integral, necesariamente debe ligarse al ámbito de lo cultural, y lo cultural juvenil en el ámbito urbano no puede desvincularse del rock. De esta manera, juventud, cultura y música son un trinomio fundamental para entender, diseñar e instrumentar acciones con un verdadero impacto en este sector de la población.

Bajo esta premisa es que la *Dirección General de Culturas Populares* y causa joven decidieron unir sus esfuerzos para editar el presente texto, donde se pueden apreciar las implicaciones sociales y culturales de los *punks*, un sector juvenil que, las más de las veces, se ha visto estigmatizado por manifestarse visual, auditiva y organizativamente bajo una concepción agresiva frente al resto de la sociedad.

La lectura de esta etnografía desarrollada a lo largo de más de dos años de trabajo de campo, proporciona elementos detallados y específicos sobre estos grupos de jóvenes, evidenciando la necesidad de que las políticas generales siempre deben ser ajustadas a las condiciones concretas e históricas que la heterogeneidad de la juventud muestra en nuestro país.

La publicación del trabajo de Maritza Urteaga es un justo reconocimiento a su esfuerzo. Obtuvo mención honorífica en el *Premio Fray Bernardino de Sahagún 1996*, en la categoría de tesis de maestría.

José N. Iturriaga
Culturas Populares

Luis Ignacio Sánchez Gómez
causa joven

Julio 1998

BARAKA BASHAD

ES este el momento del retorno, del volverse atrás y, por ello, es también el momento del agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que, de maneras distintas y en diversos momentos de este largo proceso de investigación, participaron con su aliento, su ayuda/apoyo, su discurso, su consuelo, su alegría y su voluntad. Esta investigación tiene tantos rostros como corazones e intelectos entregados en cada fase de ella; todos fueron alimentando las líneas básicas y más sensibles de aquélla. Quisiera agradecer a cada uno/a de ellos/as, conforme su apoyo fue llegando, sin priorizar ninguna pues todas llegaron «en el momento oportuno» y me ayudaron a crecer emocional, así como profesionalmente.

Empezaré por la ayuda recibida en las aulas de la maestría de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) y, en especial, el aliento intelectual del maestro, doctor Néstor García Canclini. Luego, a los investigadores del entonces Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA), José Antonio Pérez Islas y Marilú Guillén, hoy parte de «la banda de los que estudian jóvenes», con quienes años después colaboraría como periodista y columnista en el suplemento juvenil *Generación Noventa* del periódico *El Día*.

Los periodos de trabajo de campo trajeron muchas aventuras callejeras y, sobre todo, el contacto y la invaluable amistad con ciertos punks y rockers nativos. En particular, quiero agradecer la existencia de seres tan luminosos como Ana Laura, Aguarrás, Pablo/El Podrido, la Zapa, Laura, Chucho Punk y el E.T. A todos ellos, gracias por recordarme que a este mundo venimos a hacernos «seres humanos» y por permitirnos «darnos calor y codazos», cotorrear, rolar y hacer cosas creativas para y por otros de la manera más divertida posible.

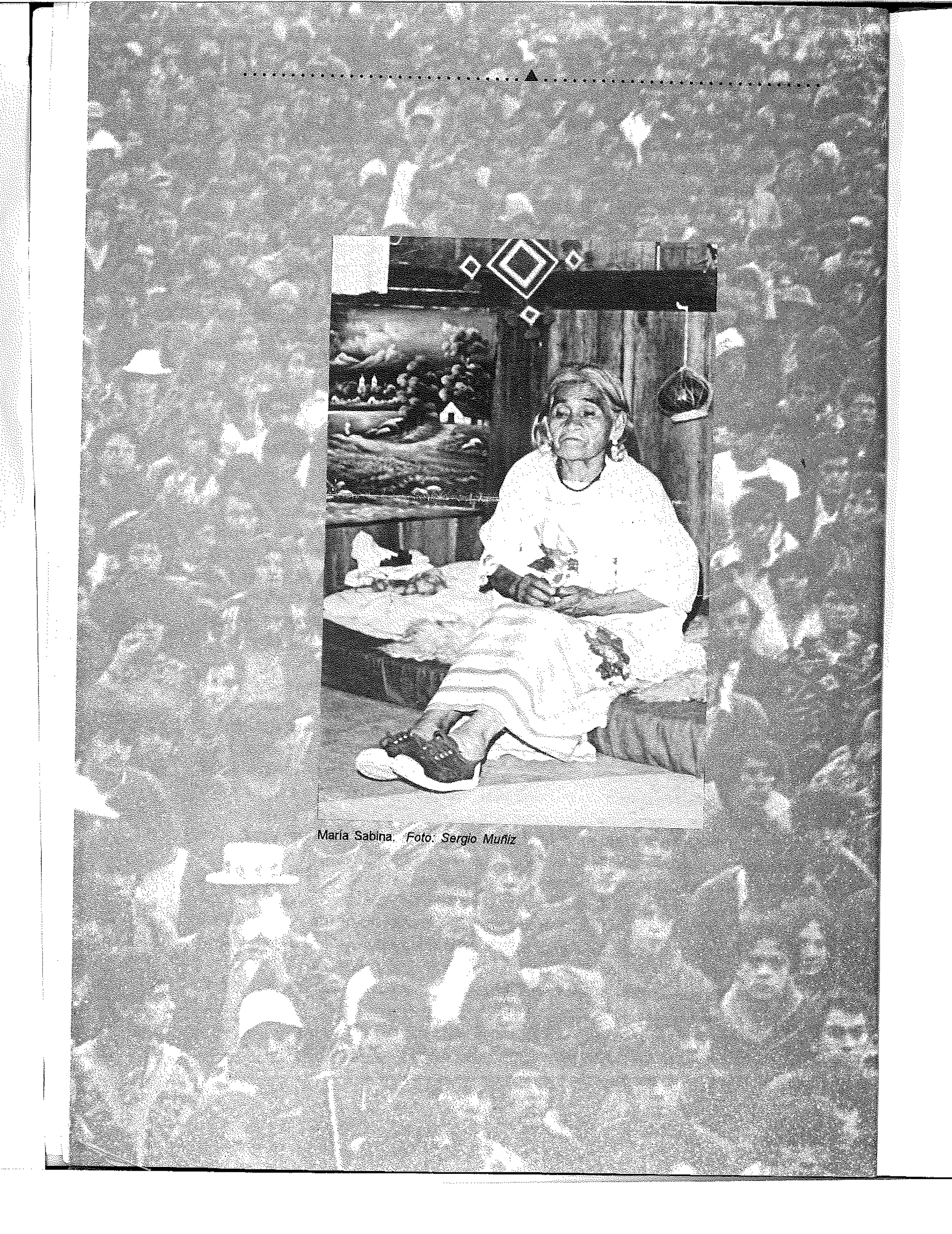
También me siento honrada de haber participado activamente en el seminario interdisciplinario «Cultura e Identidad Urbanas», organizado y realizado en la *Dirección de Etnología y Antropología Social* (DEAS). Este espacio representó para mí una primera manera académica de reflexionar y sistematizar los abundantes datos de campo. Agradezco los minuciosos comentarios de los miembros del seminario. En ese espacio conocí a mi directora de tesis, maestra Mariángela Rodríguez y a mi cuate y cómplice intelectual, Miguel Ángel Aguilar. Ambos personajes han sido cruciales en la reflexión teórico-metodológica de mi trabajo. Otro de mis personajes «divinos» es el antropólogo catalán, doctor Carles Feixa, especialista en culturas juveniles, quien llegó al *Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social* (CIESAS) como investigador invitado. Sus reflexiones, elaboradas sobre sus propios trabajos de campo y reflexiones de escuelas académicas que aún no han sido traducidas al español y la amistad que desarrollamos, son fundamentales en mi estudio. A él debo parte del material empírico (las historias de vida de ciertos miembros del *Mierdas Punk*) que uso libremente en este trabajo.

Quiero agradecer al CIESAS la beca de apoyo que me concedió durante un año, lo que me permitió dar un salto cualitativo en la sistematización del material empírico bajo la dirección y el aliento intelectual de una de sus investigadoras, la maestra Mariángela Rodríguez, ya citada. También agradezco el financiamiento del *Seminario de Cultura* del *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (CNCA), mismo que me permitió concluir este trabajo.

No tengo palabras para expresar mi agradecimiento a mis colegas y amigas, aquellas que vivieron conmigo los mejores y peores momentos de este proceso: gracias mil a Inés Cornejo, Haydée Quiroz, Artemia Fabre, Carmen Ponce y Valentina. Por el valioso apoyo gráfico prestado por Pedro Román (*Peter*) y Fausto González para la ilustración este libro. He querido dejar para el final mi agradecimiento al apoyo y la presencia emocional constante de «mi carnal», el maestro Augusto Urteaga, instigador y cómplice, rockero e intelectual de mi formación profesional como antropóloga y como ser humano.

A todos ustedes y a otros personajes más, gracias, muchas gracias.

Maritza Urteaga C.-P.


María Sabina. *Foto: Sergio Muñiz*

PRÓLOGO

Rossana Reguillo Cruz

CUATRO décadas después y los vaticinios en torno a "esa estridente música condenada a desaparecer", se estrellaron contra la evidencia de una expansión y especialización creciente de la música, las propuestas, el vestuario y la lectura del mundo que trajo el rock. Hoy día es imposible pensar las culturas juveniles por fuera de este movimiento cultural que, pese a las especificidades locales, es un fenómeno global (los rockeros eran globales antes de que se inventara la etiqueta).

Maritza Urteaga penetra con el ojo de una observadora implicada, calificada y a la vez crítica y distanciada, en esos mundos juveniles en los que las identidades se construyen a partir de los ritmos, los acordes, las *tocadas* y el conjunto de rituales que conforman el mundo rockero de la capital mexicana.

De los muchos y distintos méritos de este libro, hay que señalar dos aspectos claves. De una parte, el texto de Urteaga, frente a la abundancia de escritos de carácter descriptivo, construye, a partir de la propuesta de "campo cultural" de Bourdieu, las nociones que le permiten trascender la mera descripción y darle a su acercamiento un espesor sociocultural, que ayuda a la ubicación histórica y social de un asunto que exigía un marco no simplista de lectura. El arriesgado abordaje de Urteaga, coloca al lector ante un mundo complejo, contradictorio, conflictivo, no exento de pasiones; la autora se sitúa en "los pliegues de la práctica" para trabajar la relación entre rock e identidad juvenil.

De otra parte, el texto, al "rescatar" las voces de los protagonistas, al "traer" a la mirada del lector los diferentes y densos escenarios por donde transitan y se construyen a sí mismos los jóvenes, permite armar un mapa de las diferentes posiciones que, a la manera de Bourdieu, representan los agentes de un campo. La autora lo hace con frescura, sin adjetivar, como narradora que se desplaza por los lugares, por las palabras, por la memoria, como el Marco Polo de Ítalo Calvino en *Las ciudades invisibles*, cuando relata sus viajes a Kublait.

No puede dejar de mencionarse que el libro de Maritza Urteaga aparece en un momento clave, justo cuando las culturas juveniles han entrado en una aguda fase de recomposición, que exige repensar muchos de los esquemas explicativos procurados desde las ciencias sociales, que no alcanzan ya a dar cuenta de los acelerados cambios que se han operado. Así, este libro se inscribe en un renovado debate nacional [1], que

[1] En mucho propiciado por el trabajo de enlace y coordinación del *Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud* de causa joven, que hoy tiene el tino de auspiciar como casa editorial junto con la *Dirección General de Culturas Populares* del *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes* (CNCA), este libro.

de un lado, debe recuperar críticamente la memoria de lo que se sabe y, de otro, proyectar la agenda de investigación para los próximos años.

Entre otros temas que Urteaga coloca para pensar a las culturas juveniles, rescato tres que me parecen centrales:

a) La inclusión en la lectura de los mundos juveniles de lo que Maffesoli [2] ha llamado la "socialidad", es decir, el tejido denso de relaciones y de interacciones que le dan sentido y contenido a la "sociedad". Como la autora lo muestra, no es posible entender las identidades juveniles al margen de sus formas de relación, ahí por ejemplo, los colectivos de acción cultural, las *tocadas*, los valores que son analizados por la autora. Por debajo de las formas organizativas, late un mundo complejo de códigos no explícitos que orientan la percepción y, por tanto, la acción sobre el mundo.

b) La gran deuda de los estudios sobre juventud en el país con respecto al género. Las jóvenes han estado ausentes en términos generales, de las investigaciones. La especificidad genérica en las adscripciones identitarias juveniles, constituye una dimensión fundamental que Urteaga aborda de manera explícita en el capítulo V. El desafío que Urteaga nos lanza, es el de pensar la dimensión de género sin ceder al chantaje de lo "políticamente correcto" y de otorgarle un estatuto epistemológico en los estudios sobre juventud.

c) Los reiterados apuntes en torno a la cultura política. Si algo han señalado las culturas juveniles en el transcurso de las dos ultimas décadas —especialmente en lo que va de los noventa— es la recomposición de la política, de sus escenarios, de sus prácticas, de sus rituales y discursos. Desde el tianguis cultural del Chopo hasta los "mierdas" *punks*, pasando por el "guacarock" y por el "slam" como dramático ritual, la autora va apuntando elementos que permiten entender esa dimensión de lo político no formal, de lo politico-ciudadanizado, de las proteicas formas de dramatizar el poder y despojarlo, lúdicamente, de su "seriedad" y por tanto de relativizarlo.

Los elementos esbozados constituyen, a mi juicio, una especie de bisagra entre el pasado de los estudios de la juventud en el país y el futuro. En tal sentido, Maritza Urteaga nos ofrece un texto-umbral, un espléndido texto de pasaje que deja abierta la puerta de lo que ha sido, entreabriendo nuevas posibilidades.

México entra al fin del milenio con un modelo de educación formal en crisis, con severos replanteamientos en las formas de asumir y ejercer la sexualidad, en medio de contradictorios procesos de secularización que señalan la multitemporalidad de la modernidad mexicana; con una generación de relevo, socializada a través de la cultura audiovisual de los grandes medios de comunicación (televisión especialmente), que vive y experimenta el mundo de maneras diversas. Entre las distintas posibilidades y modos de comprensión de estos universos juveniles, Urteaga se ha colocado en los territorios del rock para hacer hablar a la cultura, a la política, a la sociedad y a la socialidad.

[2] *Cf.* Michael Maffesoli. *El Tiempo de las tribus*. Icaria, Barcelona, 1990.

El libro de Maritza Urteaga no es un texto complaciente y mucho menos cómodo, los protagonistas no ocultan sus contradicciones y la autora no cae en la tentación de una sobre-exaltación de "lo juvenil" como afirmación acrítica de un conjunto de valores, en donde la "transgresión" por sí misma, podría ser considerada como libertaria y democratizadora. El impresionante trabajo de campo realizado por la autora, permite seguir el proceso de construcción identitaria de algunos de los movimientos por ella estudiados y entender el papel de las redes de socialidad, al mismo tiempo, que develan tanto las oposiciones como los "procesos de cooperación" entre los jóvenes. Mundos contradictorios los juveniles, que se debaten entre la violencia, la destrucción, la desesperanza y, al mismo tiempo, entre un profundo amor y respeto a la vida y a la unión para enfrentar la muerte, ofreciendo "la presencia en la muerte".

El lector encontrará en este texto un rico testimonio de los mundos juveniles y recorrerá los largos procesos de configuración de un campo cultural: el del rock mexicano, con sus objetos emblemáticos, con sus rituales, con sus profesantes y sus "sacerdotes", con sus territorios y sus lugares de fundación.

La lectura de este libro es obligada para quien desee entender los modos de producción, apropiación, negociación e impugnación de los significados dominantes que las culturas juveniles, desde sus espacios de adscripción, le plantean a la sociedad.

Si bien este es un texto que habla de jóvenes, es un libro que habla vitalmente del país, del que ha sido y del que será. En los espacios de la vida cotidiana donde una *rola* le da sentido a la memoria, donde un poema es texto que se encarna y, una consigna es conjuro contra la desesperanza; se construyen, lenta e inexorablemente, las anticipaciones del futuro.

(Guadalajara, Jal. diciembre de 1997)

Foto: Arturo Fuentes

INTRODUCCIÓN



Volante: *CHAP'S*, 1990

Se enfrentan jóvenes y policías en la Venustiano Carranza: Acaba tocada en batalla. Con un saldo de 195 detenidos (la mayoría entre 17 y 21 años de edad), al menos 228 lesionados, 11 patrullas dañadas y 20 establecimientos agredidos con botellas y piedras, así como daños a autos particulares, terminó el concierto del grupo Caifanes. A la presentación —en la explanada de la Delegación— asistieron más de 50 000 jóvenes. El espectáculo empezó a las 11 horas y estaba programado a las 12:00 horas. Se dan dos versiones sobre el inicio de la trifulca: que cuando terminó el concierto un grupo de jóvenes intentó subir por la fuerza al escenario, acción que fue repelida por una valla de granaderos que resguardaba la seguridad de los cantantes; y que los uniformados golpearon a un joven, provocando que otros lo defendieran. Como la policía no podía alejar a todos los chavos, disparó al aire y «fue cuando la gente volteó patrullas y quemó dos autos particulares». Dicen los vendedores que «alguien en el micrófono dijo: ésos de azul no empiecen a pasarse porque la raza les va a responder» y que al rato la policía arrojó gases a la multitud...

Suspenderán actos masivos. Luego del zafarrancho del domingo en la delegación Venustiano Carranza, el Departamento del Distrito Federal (DDF) giró instrucciones a los 16 delegados políticos para que no organicen actos masivos. Saúl Hernández dijo que con estos actos vandálicos el único perdedor es el rock nacional, ya que la trifulca fue un hecho «premeditado». El mánager de Caifanes aclaró que los sucesos no deterioran la imagen del grupo «porque la gente sabe que el grupo no la provocó y a ellos no los agredirían; lo que me angustia es lo que pasa en el país...»[1]

«Si en una esquina/le pega un palo un niño/le deja sin un duro y sin el reloj/si su vecina/esa chica tan mona/se lo hace por las tardes de masaje total/no se asusten porque son/pequeños desajustes del sistema/que triunfó en su juventud/fantasmas que ahora pasan la factura/Pero el rock no tiene la culpa de lo que pasa aquí/son las rentas de la crisis, de su civilización/Pero el rock no tiene la culpa de su reputación/no nos carguen con el muerto/es un viejo cuento/y ésta vez no va a colar...»[2]

ROCK mexicano, jóvenes, represión policiaca, exclusión, censura política, rebeldía, contestación. O, como preguntó una periodista del diario *Reforma*, ¿por qué un concierto de Los Bukis no suscita estos hechos violentos? ¿por qué no sucede esto en una

---

[1] Estas notas fueron extraídas del diario *Reforma*, lunes 20 y martes 21 de febrero de 1995 y editadas libremente por la autora.

[2] Ríos Miguel y N. Alpuente. "El rock no tiene la culpa" (música: Gaffey & Glenister). Z-Pol, 8238884,4; Stereo.

Sid Vicious:
Foto: *Spin*

presentación del género musical más vendido por las industrias culturales en este país? El texto que aquí presento no pretende responder a esta pregunta; sin embargo, ayudará a comprender por qué la mercancía rock mexicano convoca/congrega a cierta *chaviza* que gusta del rock en vivo y que se rebela y contesta —también agresivamente— a la violencia policiaca de la que es objeto.

Dos fueron las motivaciones primarias que me llevaron a plantear un estudio de la relación rock mexicano e identidades juveniles urbanas. La primera es que el rock «me pegó» duro desde mi infancia. Nunca entendí por qué este ritmo hiperkinético producía en mí un cúmulo de fantasías y locos —casi frenéticos— movimientos corporales y por qué las cumbias, la salsa, los valses peruanos, los boleros de siempre, no lo hacían. Curiosamente, sin embargo, ni mi familia, ni la escuela, ni la policía o los curas de la iglesia, obstaculizaron estos impulsos de descarga corporal y hormonal que el rock me producía; fue mi militancia política, asumida desde muy adolescente, la que censuró mi gusto por el rock en tanto era considerado «arma de penetración imperialista». No sé cómo pude conciliar, durante mis juveniles años, esta contraposición entre mis impulsos/deseos más vitales y la ideologización de mucha de mi realidad y de mi mundo afectivo. Pero lo hice y sobreviví. Cuando tuve la oportunidad de formular un proyecto de investigación propio, fuera de las presiones políticas de mi entorno, escogí el rock mexicano.

La segunda motivación para lanzarme a esta aventura la fui descubriendo en «el campo de asfalto», en la calle, en el *rol*, cuando lo único que estorba en el disfrute del paisaje urbano y de sus atardeceres llenos de *smog*, son los denominados «azules», la policía, la «tira», su prepotencia y «agandalle» para con los chavos y las chavas que lucen y tienen una apariencia «diferente» a la supuestamente «normal». Estos acontecimientos cotidianos que padecen los chavos en esta ciudad y en Nezayork, reactualizaron ciertos aspectos positivos de mi militancia política, mi rebeldía y negativa a aceptar vivir de rodillas ante la prepotencia y el autoritarismo que ciertas instituciones de la sociedad tratan a la misma y, sobre todo, a los jóvenes, sólo por el hecho ser jóvenes y, por tanto, sospechosos de «delinquir» y/o «ser rebeldes sociales». Porque en una América Latina que hace décadas no puede ofrecer esperanza alguna a sus juventudes (de empleo, de vida, de educación con calidad), «ser joven» es en los noventa, y desde finales de la década de los sesenta, «ser delincuente» y, por tanto, susceptible de ser encarcelado, extorsionado, desaparecido, por los organismos de seguridad que dicen resguardar y respetar los intereses públicos. México, en ese sentido, no es la excepción. Así lo demuestran los testimonios de jóvenes de los mayoritarios sectores populares urbanos, como se verá en este texto.

Una cosa fueron las motivaciones, otro, el proceso de teorización y, otro más el de operativización de los planteamientos teórico-metodológicos. Quisiera referirme a este último proceso. Realicé varias incursiones temporales «al campo», que en este caso, es de «asfalto». El trabajo de campo fue realizado en diferentes momentos y años, básicamente entre 1988 y 1991. Desde un inicio opté por priorizar la «observación participante» como instrumento fundamental de recolección de la información. El centro de mis operaciones y conocimiento sobre el medio rockero estuvo constituido por las tocadas semanales y el tianguis del Chopo. A ellos llegué no por la televisión o algún medio masivo de comunicación masiva, sino por los carteles pegados en las esquinas de los barrios, en los muros de las escuelas, en las entradas de metro y en las paradas de los camiones; por algunas revistas rockeras que encontraba esporádicamente en ciertos puestos de periódicos de la ciudad —*Sonido, Conecte, Banda Rockera*—; y, por ciertos programas radiales como en *Radio UNAM, Radio Educación* y en ese entonces *La Pantera* (la 59).



Volante: *DFP*,
Ensenada B.C. 1989



Página de fanzine:
CHAP'S, 1989

En ambos espacios de socialidad rockera fui construyendo una guía de observación que iba incorporando poco a poco y, con mayor acuciosidad, elementos definitorios de la identidad rockera como los sonidos (los estilos rockeros, las *rolas*, los grupos y solistas), las fachas, la parafernalia, las lecturas habituales, las películas, las actitudes, los gestos, los lenguajes, las rutas y los territorios de las colectividades ochenteras que iba conociendo. La observación participante, con todos los riesgos de mimesis entre investigador/investigado que el manejo de esta heurística antropológica implica, fue el principal instrumento para conocer el universo juvenil simbólico-rockero/punketa urbano de los ochenta; en tanto el lenguaje rockero es menos verbal y más de imágenes, gestos y símbolos. Así es como conocí la música rock hecha en México en vivo y en directo, pues no había otra forma de conocerla cuando inició este estudio. Conocí a los grupos, sus rolas, sus intereses, sus presentaciones a la raza/al personal.

Sin embargo, gran parte de mis observaciones fueron reforzadas con entrevistas a profundidad a ciertos elementos clave en el medio y con la lectura sistemática y constante de publicaciones marginales y/o subterráneas en el medio, revistas como *Conecte* y *Banda Rockera*, *Atonal*, *Regla Rota*, *Pus-Moderna*, las agendas rockeras, los *fanzines* de los *punks* y de los *thrashers*, así como de los anarquistas que pululan por allí. También amplié mi formación rockera del lado oscuro, bohemio, existencial del rock, leyendo autores como Lovecraft, Stephen King, Boris Vian, Kerouac, Ginsberg, Kafka, Nietzsche, Wilde y muchos otros en los que me «clavé»; así como viendo películas y video-clips rockeros. Además de este material extraído en directo, pude contar, para la redacción de este trabajo, con las historias de vida que mi amigo, el antropólogo Carles Feixa, recolectó entre los Mierdas Punks de Nezayork.

La información sobre las generaciones rockeras sesenteras y setenteras; sin embargo, fue levantada con base en entrevistas a profundidad a rockeros de esas épocas (músicos o no) y a la lectura de Federico Arana, Parménides García Saldaña, José Agustín y otros literatos de la onda mexicana.

Los ejes de sistematización de la enorme información obtenida son expuestos en los dos primeros capítulos. En ellos voy explicando, a modo de rutas de investigación, cómo fui construyendo teórica y metodológicamente mi objeto de estudio.

En el tercer capítulo revelo cómo se introdujo el rockanrol al México juvenil de entonces —a través de las industrias culturales— y cómo esa mercancía importada se fue convirtiendo —por mediación de los clasemedieros— en parte del universo cultural juvenil urbano mexicano. Es la etapa histórica de la onda, del mito escatológico del rock mexicano.

En el cuarto capítulo trato las décadas de 1970 y 1980 en el rock nativo, periodos que no son conocidos más que por los rockeros que los vivieron *in situ* y que, actualmente, el proceso de masificación selectiva del rock mexicano pretende ignorar e, incluso, borrar.

En los capítulos quinto y sexto expongo —teniendo como eje fundamental las producciones culturales— los casos de las bandas juveniles punks: los Punks Not Dead del Distrito Federal y los Mierdas Punks de Neza.

Además de las conclusiones a las que arribé, presento para una mayor ilustración de la relación rock mexicano/identidades juveniles en los ochenta, dos anexos. El primero es una descripción del Neza juvenil y «bandoso» en 1985 y, el segundo es una recopilación e interpretación de la producción cultural de muchos grupos de *hardcore/punk* y *thrashcore* y etcétera *core*, sonidos todos típicos de los ruidosos ochenta.

En este texto creo haber cumplido con explicar qué es el rock mexicano para la chaviza urbana defeña y qué es la chaviza rockera (la raza/el personal) para el rock mexicano.

Foto: Arturo Fuentes

I.
EL ROCK MEXICANO COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL
Hacia una conceptualización del rock mexicano como campo cultural

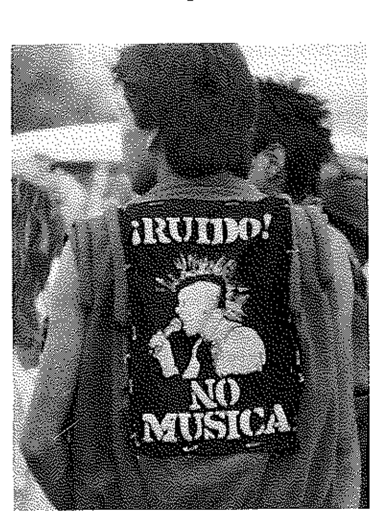


Foto: Arturo Fuentes

EN este capítulo y en el siguiente presentaré la manera cómo fui construyendo un marco teórico general que me permitió articular dos categorías: el rock mexicano y la identidad juvenil urbana. A lo largo de este primer capítulo, que presentaré a modo de itinerario o ruta metodológica de investigación, iré explicitando los conceptos y categorías que usé para levantar el contenido específico de la categoría *rock mexicano*.

Estas categorías fueron extraídas de diferentes propuestas teóricas, las cuales son expuestas para una mejor comprensión sobre la razón de su uso en esta primera proposición por interpretar un hecho básicamente simbólico: el rock mexicano y su relación con una comunidad identitaria urbana muy particular, la rockera. El recorrido de este itinerario metodológico abarca categorías tales como *campo cultural, hegemonía, lo masivo/popular, mundos de arte* y algunas otras reflexiones sobre el proceso de producción del rock y del rock mexicano en particular.

Dos fueron las teorías desde las cuales partí para elaborar un marco general de análisis desde el cual abordar el estudio del rock mexicano como fenómeno cultural de masas: la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (básicamente introducida y desarrollada en México por Néstor García Canclini y Gilberto Giménez) y, la propuesta de analizar el rock como cultura de masas/industria cultural (observada por otros investigadores del fenómeno rock y de los medios masivos de comunicación), esto es, como un espacio de disputa por la hegemonía.

A. Los campos culturales.

Una primera y actualmente aceptada definición de cultura en la disciplina antropológica —como proceso de producción, circulación y consumo de significaciones en la vida

social[1]— nos permite ingresar a la problemática teórica de los campos culturales propuesta por Pierre Bourdieu. Su teoría resulta sumamente sugerente, en tanto permite mediar —a través del concepto *campo*— entre lo económico y lo simbólico, entre la estructura y la superestructura sociales, así como entre lo social y lo individual. Desde esta perspectiva analítica, la dinámica social/cultural en las sociedades modernas[2] es sumamente compleja y por ello es necesario aprehenderla en diferentes niveles o escalas. Uno de ellos es el de los *campos sociales*, que pueden ser definidos como

> estructuras disimétricas y conflictivas que se manifiestan en la sincronía como espacios estructurados de posiciones dominantes y dominadas. Las propiedades de estas posiciones dependen de su ubicación en ese espacio y no de los atributos personales de sus ocupantes (Giménez, 1987b: 36).

Conceptualmente, en estas sociedades, los campos funcionan con una fuerte independencia respecto de la estructura global social. Esta *autonomización metodológica* para tratarlos, está en relación a la historia social y cultural occidental a partir de los siglos XVI-XVII, cuando los campos artísticos y científicos se constituyeron como «un orden relativamente independiente» de las coacciones del poder religioso y del político a que estaban sujetos. Con la diferenciación de las áreas de trabajo, de las esferas de la vida social —económica, política, artística, religiosa, científica, etcétera— y, con el desarrollo de la burguesía, se van creando mercados específicos para los objetos culturales y artísticos, con instancias de selección y consagración propias, en donde artistas e intelectuales compiten por la «legitimidad cultural» al *interior* del mismo. La autonomía no sólo se vive en cada dimensión de la vida social sino, también, al interior de las mismas. El desarrollo de cada campo (en sus proyectos creadores) conlleva necesariamente a su institucionalización, generando en su interior, profesionales cada vez más especializados en sus áreas —por tanto, más distanciados de las culturas de la vida cotidiana— y públicos más segmentados y elitizados. Como veremos más adelante, la independencia relativa conquistada por cada campo en particular respecto de la estructura social, es de suma importancia para la autonomización metodológica requerida para su estudio.

En otros términos, un campo cultural es un sistema de relaciones sociales constituido por los agentes directamente involucrados en (y vinculados por) la producción y comunicación de las obras, quienes determinan las condiciones específicas de

[1] La cultura en esta primera y totalizadora conceptualización, es definida por referencia a los procesos simbólicos de la sociedad: «cultura como la acción y el efecto de 'cultivar' simbólicamente la naturaleza interior y exterior a la especie humana, haciéndola fructificar en complejos sistemas de signos que organizan, modelan y confieren sentido a la totalidad de las prácticas sociales» (Giménez, 1987b:32). Lo simbólico, en ese sentido, es una dimensión constitutiva de toda la vida social; todo sirve de soporte material significante para los significados culturales (la cadena fónica, la escritura, los modos de comportamiento, las prácticas sociales, la vivienda, la alimentación, el vestido y cualquier objeto, así como la organización del tiempo y del espacio de los ciclos festivos, etcétera, signos que comparten entre sí su condición de ser vehículos de significación). Como dimensión constitutiva de todas las prácticas sociales, lo simbólico se engarza con las relaciones económicas entre las clases, contribuyendo, si no reforzando la reproducción y la diferenciación social. La teoría de Bourdieu ha sido posteriormente muy criticada, precisamente, por el «reproduccionismo» imperante en su obra.

[2] Nos referimos a sociedades secularizadas donde existe una avanzada división técnica y social del trabajo y las instituciones están organizadas según un modelo liberal.

producción, circulación y valoración de sus productos. Para Bourdieu, lo más importante en el análisis sociológico es observar la dinámica interna de cada campo, pues lo que el/la artista realiza como «arte» está condicionado por «el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras» (García Canclini, 1990b: 36). Así, un campo es un sistema de relaciones regido por sus propias leyes, que posee un *capital cultural común* (de conocimientos, de habilidades, de técnicas, de creencias, de normas o costumbres), constituido históricamente, por cuya apropiación luchan los agentes involucrados.

En ese sentido, uno de los aspectos más importantes en la investigación de cualquier campo cultural es el referente a la constitución histórica del capital cultural del mismo y a las luchas por su apropiación y su distribución. Esto permite observar cualquier campo como un espacio cultural en donde los contrincantes comprometidos en las luchas por este capital (los agentes culturales involucrados en la producción de ciertos «objetos artísticos») se encuentran alineados básicamente alrededor de la oposición *clase hegemónica/clase subalterna*[3]. La hegemonía es

> ... el principio rector y (la) forma superior del conjunto de dispositivos de orden social, político, económico y cultural que rigen y articulan la totalidad de nuestras vidas. Principio a través del cual se configura una concepción del mundo, implícita o explícitamente... (y que) permite mantener la dirigencia de una clase social sobre las otras... La hegemonía como principio articulador de las distintas concepciones del mundo que existen, hace que todo aquello que a nuestros ojos aparece como potencialmente antagónico, pueda ser neutralizado durante el proceso de hegemonización, al dar organicidad a la fragmentaria cultura popular... (Rodríguez, Mariángela, 1991: 36 y 37).

La dinámica interna de un campo —que la propuesta de Bourdieu hace central en cualquier estudio cultural— puede ser observada a partir de detectar el capital específico (o intereses básicos) de los agentes involucrados en el proceso de producción y circulación de los productos, así como en la lucha o competencia por su control y distribución (preservación si se está en posesión del mismo, apropiación si se está ubicado aún entre los que aspiran a poseer ese capital cultural). Los contendientes, según el autor, coinciden en un interés que les es común: la preservación del campo sin cuestionar los fundamentos del juego. Desde mi perspectiva y la de actualmente muchos intelectuales que han usado parte de las propuestas del autor, el reproduccionismo de Bourdieu —al sólo ver oposición entre los contendientes y jamás antagonismo— debe ser relativizado, lo mismo que el énfasis en el estudio de la dinámica interna de un campo; pues penetrar la dinámica cultural sólo desde el interior de este último, olvidando la existencia e interrelación de aquél con otros campos, debilita el análisis.

Para Bourdieu, el estudio de un campo cultural específico significa investigar el conjunto de procesos sociales que se entretejen y suceden en la producción, circulación y consumo de los objetos/productos de ese mismo campo, que sólo para fines de análisis pueden ser desdoblados en momentos marcados del conjunto mencionado, cada uno con su propia lógica y racionalidad interna. No obstante, internarse en el momento de la

[3] Asumo que la clase hegemónica no es sólo dominante sino dirigente y que ejerce su dominación y dirigencia sobre el conjunto de la sociedad y sobre las clases subalternas en particular, a través de dos mecanismos básicos, la violencia y el consentimiento.

producción, así como en la lógica de la circulación/distribución del producto *rock mexicano*, significa, en concreto:

> ...analizar la red de relaciones de competencia y complementariedad, de complicidad, dentro de la competencia que vincula a todos los agentes interesados: compositores e intérpretes famosos o desconocidos, productores de discos, críticos, locutores de radio, etcétera, esto es, a todos los que tienen ciertos intereses en la música, ciertas inversiones —en el sentido económico o psicológico— en la música, que entran en el juego, que se encuentran envueltos en él (Bourdieu, 1990: 180).

B. El rock como cultura de masas: El doble carácter del rock.

Como sostiene García Canclini (1990b),[4] la obra de Bourdieu es en la actualidad sólo un punto de partida para la investigación sociológica de prácticas culturales masivas como la del rock, por ejemplo. Bourdieu propone que la autonomización de un campo cultural está estrechamente vinculada a la independencia de los artistas respecto de los mecenas o de fuentes extraartísticas (poder político o religioso). Sin embargo, la producción y circulación del producto cultural *rock mexicano,* no puede ser estudiada sin tomar en cuenta su carácter masivo y esto implica abrirse a otras perspectivas analíticas.

La propuesta analítica de abordar el rock como cultura de masas proviene de ciertos investigadores sociales del fenómeno rock (S. Frith, P. Yonnet, M. Maffi); de algunos teóricos de la comunicación (masiva) como pueden ser Umberto Eco y Jesús Martín-Barbero; así como de articulistas del medio rockero nacional.[5] En síntesis, significa observar el rock en un doble aspecto: a) el de mercancía y, b) el de universo cultural simbólico juvenil.

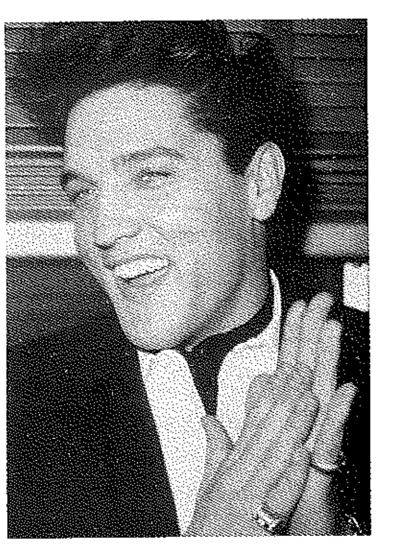
El rock es uno de los fenómenos de masas más importantes de la segunda mitad de este siglo, creado por y para los jóvenes.[6] Su origen está estrechamente vinculado a la «formación» (o reconocimiento social) de un nuevo continente o sujeto social dentro de las sociedades occidentales (y las influidas por ellas): los jóvenes. Simon Frith, quien estudia el consumo de rock entre los jóvenes estudiantes de secundaria en Inglaterra, observa que «el rock es la música de la juventud» en tanto es la expresión de su cultura:

> Si la juventud siempre había tenido ídolos... la novedad del rockanrol era que sus intérpretes eran "uno de ellos mismos", eran de la misma edad que los adolescentes, procedían de mundos similares, tenían intereses similares (Frith, 1978: 48).

[4] Véase también la introducción del autor al libro de Pierre Bourdieu (1990).

[5] Me refiero concretamente a Jorge Reyes (músico y escritor rockero) y a los articulistas (todos con seudónimos) de las revistas nacionales marginales como: *Banda Rockera* y *Conecte*; así como otras publicaciones: *Atonal, Rock Pop, Pusmoderna* (antes *Regla Rota*) y *Topodrilo* (la sección de Topodrileando).

[6] Véase en especial a S. Frith (l978); C. Feixa (1988); M. Maffi (1975); y, P. Yonnet (1988). En México, esta relación ha sido implícita o explícitamente observada por los estudiosos de las bandas juveniles en la década pasada.



Elvis Presley Foto: *Inst. Geog. Agostini*

Yonnet (1988) le asigna al rock el carácter de conciencia social de los jóvenes dentro del proceso de su constitución como grupo social separado/diferenciado de los adultos.

El rockanrol de mediados de los cincuenta dio la vuelta al mundo en pocos años, insertándose entre jóvenes urbanos de ciudades del mundo bastante disímiles entre sí. Una de ellas fue la ciudad de México. Aquí, en l957, Bill Haley y sus Cometas, así como Elvis Presley, eran escuchados entre ciertos adolescentes y, dos años más tarde, existieron grupos de rockanrol mexicanos. Esto sólo pudo ser posible por el mismo origen del rock:

- **a)** como práctica de masas, creada desde la industria discográfica y de otros medios masivos de comunicación (radio, cine, televisión) con la peculiaridad de ser hecha por jóvenes y,
- **b)** que el mercado estuviera compuesto por masas de jóvenes, de adolescentes. Al respecto, señala Frith, que «el sentido del rock en cuanto medio de comunicación de masas depende de su relación con la cultura de los jóvenes» (Frith, 1978: 18).

Por ello, la mercancía rock para difundirse/venderse como tal, debe, ante todo, hacerse accesible al universo cultural simbólico de los jóvenes. Esto es, debe partir de este último. Esta accesibilidad tiene varios canales, uno de los cuales es que el grupo o cantante de rock sea joven (o, por lo menos, tenga una actitud de vida juvenil); juventud que al ser compartida por el auditorio crea la sensación de ser parte de una sola unidad cultural, de una sola identidad (esto mismo observó Eco en *Apocalípticos e integrados* (1968), en su intento por explicar el éxito de la cantante juvenil Rita Pavone entre un extenso auditorio juvenil televidente).

El rockanrol señaló el inicio de la cultura musical de la juventud, así como una primera ruptura drástica con la moralidad adulta, a través de la sensualidad abierta del baile y una primera conquista de espacios por los jóvenes para sí mismos. Sin embargo, este nuevo continente o sujeto social (en tanto grupo suficientemente los jóvenes, autónomo —por ruptura o diferenciación simbólica— del grupo de los adultos) no es un

cuerpo uniforme. Es, dice Yonnet, una «población suficientemente compuesta, tanto en el plano social como en el plano de las generaciones, como para encontrar por sí misma los recursos y rupturas necesarios para su renovación» como tal (Yonnet, 1988: 146).

En ese sentido, el doble carácter del rock nos permite relevar la estrecha relación de los productos rockeros (y el conjunto de los productores de los mismos) con universos culturales juveniles diversos y diferenciados entre sí. Caracterización que hace posible ampliar los límites del concepto de campo cultural y ubicar a los agentes del campo rockero en una tensión permanente por satisfacer:

1) los intereses mercantilistas de las industrias discográficas;
2) las demandas (emocionales, existenciales, musicales) y utopías de sus auditorios (con ello, obtener el reconocimiento de los mismos); y,
3) los propios intereses (proyectos creadores) de los músicos rockeros como músicos.

Tres son los periodos fuertes en la historia del rock como forma musical y como práctica cultural de los jóvenes: el rockanrol de mediados a fines de los años cincuenta; la *pop music* comprendida entre 1963 y 1973; y, el *punk* de mediados de los setenta. Cada uno de ellos representa una ruptura musical y social con el periodo precedente; no obstante, es imposible explicar la magnitud de cada ruptura generacional rockera sólo desde la perspectiva analítica que Bourdieu plantea para el estudio de los campos de la cultura «culta» (competencia al interior del campo entre quienes detentan el poder y quienes aspirarían a aquél). En el campo del rock, estas rupturas parecieran responder principal, aunque no exclusivamente, a la tensión que se produce entre los intereses innovadores de los jóvenes (como músicos jóvenes con proyectos creadores propios y como auditorio juvenil) y las presiones comerciales de las industrias culturales sobre los gustos musicales de los jóvenes en su lucha por la hegemonía.

Cada uno de estos periodos serán abordados desde su inserción y desarrollo en México —esto es, con la particularidades que estos procesos conllevan— en los siguientes capítulos; sin embargo, ilustraré a grandes rasgos este señalamiento con dos de sus tránsitos o rupturas: del rockanrol a la *pop music* y de ésta al *punk rock*.

Después del momento de efervescencia inicial, el rockanrol de finales de la década de 1950 atraviesa su etapa más oscura.

> Entre 1958 y 1963, se separa del *blues* y esto significa su muerte; aparecen breves y mediocres intentos de crear nuevos mitos musicales (el *surf* y el *twist*, por ejemplo), el mercado está lleno de invenciones e ídolos frágiles, de modas veraniegas, de maquinaciones comerciales... Con intérpretes como Bobby Ryddel, Fabian, Frankie Avalon y compañía («bonito aspecto, voz limpia, buenos chicos»), el rock se extingue o sobrevive tristemente (Maffi, 1975: 302).

El rockanrol se extingue en Estados Unidos «por ser prisionero de sus orígenes», pero sigue evolucionando o siendo reinterpretado en la sociedad inglesa. Yonnet (1988:123) sostiene que en aquella sociedad,

> son sólo los blancos quienes llevan a cabo la reinterpretación material, musical y temática y esto determinará el nacimiento de la música *pop* (1963-1964)... (que) puede caracterizarse como sistema de oposición al primero... En suma, a la unidad musical del rockanrol sucede la más grande variedad posible de formas pop...

Los Beatles Foto: G. Neri



Las industrias culturales inglesas exportan, en 1965, a Estados Unidos de Norteamérica su producto más preciado: los Beatles.

Simultáneamente, en este ultimo país, el agotamiento del rockanrol como forma musical hizo atractivo, para muchos de los músicos blancos que no deseaban verse explotados o manipulados por los empresarios del disco, el «movimiento musical folk» —que se oponía de modo consciente a la música de masas y a sus valores (corrupción/ comercio musical)—. Esta postura se imbrica con la actitud cuestionadora de la juventud universitaria a la política norteamericana (intervención del ejército norteamericano, desde 1962, en Vietnam) y penetra la música pop haciéndola evolucionar (énfasis en las letras de las canciones, honradez y autenticidad de los intérpretes), posibilitando un cambio de actitud respecto a las industrias culturales y al «sistema» de cantantes británicos formados en ambientes únicamente rockeros como John Lennon (The Beatles) o Mick Jagger (Rolling Stones). Este fenómeno no puede entenderse sólo desde las fusiones musicales, sino incluyendo también el clima social, político y cultural de la época que hizo a cierta parte de esta generación de jóvenes primermundistas —sólo por un momento— protagonistas del cambio personal y social.

En ese contexto, los jóvenes cantantes de la *pop/folk music* ocuparon un lugar crucial en la integración de las demandas transformadoras de éstos y otros jóvenes en el mundo. Los primeros años de este movimiento transformador («Haz el amor y no la guerra») fueron musicalmente productivos; las masas juveniles demandantes de este tipo de música crecieron y la industria etiquetó en ese momento, todo lo que básicamente se producía sin importar si los formatos eran comerciales o no.

Sin embargo, poco a poco, cada expresión juvenil simbólica de este movimiento fue siendo expropiada, neutralizada, si no desnaturalizada de sus contextos de origen, para ser incorporadas en la homogeneización cultural que impulsan fuertemente las industrias culturales durante su proceso de hegemonización del gusto de las diferentes «microsociedades» juveniles.[7] Así, ropa, cabellos, consignas, todo; incluidos los músicos de *pop* y los festivales o festividades comunitarias que conectaban y mantenían unidos a músicos (*stars*) y *fans*, fueron etiquetados; pocos se salvaron de la higienización,

[7] La función de la hegemonía es la de expropiación, neutralización y homogeneización de las expresiones culturales que pueden ser impugnadoras a su orden para lograr el consenso/consentimiento activo de los dirigidos al primero. Sin embargo, ésta puede operar, también, a través de la violencia simbólica y/o material, como sucedió en México después del Festival de Avándaro (1971).

Foto: DECCA Rcrds.

elitización y mercantilización de su música por las industrias culturales. Los músicos de rock se volvieron «estrellas», se permitieron separar el condicionamiento del público sobre su producción; sus contactos con éste eran cada vez más escasos por las giras millonarias que el uso de equipos de producción tecnológicamente muy avanzados —con toda la contratación de especialistas que su manipulación requiere— les exigía. Esto los separó más de sus públicos y casi los hizo inasequibles e inaccesibles a nuevos contingentes de chavos en el mercado de consumo de esos años (1975-1976) tan restringidos monetariamente para los hijos de la clase trabajadora europea.

En dichos años, la decadencia musical y temática de la generación sesenta/setenta de músicos rockeros será cuestionada y atacada por los grupos de *punk rock* que surgirían entre los barrios, cafés o *pubs* de una ciudad como Londres, con un alto índice de desempleo entre la clase trabajadora juvenil, mucha de la cual estaba organizada, naturalmente en bandas de barrio. Para éstos, los *rock stars* de finales de los sesenta y la «música disco» de grupos creados en estudios de grabación de la gran industria discográfica (Bee Gee's, por ejemplo) durante los setenta, no tenían nada qué decirles a ellos ni podían ser vehículos de sentimiento o situación alguna de esta juventud desempleada. Con la ruptura *punk*, se manifestó lo que ya había sucedido en la vida cotidiana de los barrios bajos londinenses: el rock volvió a la calle, a la vida, a expresar los sentimientos (en este caso, de enojo, de frustración) y las vivencias inmediatas de los jóvenes que estaban viviendo su juventud en ese momento social tan crítico. Los grupos de música *punk* emergieron directamente de sus barrios y bandas de origen con toda la fuerza que esta fusión emocional exige.

Si bien para la industria discográfica la música *punk* rock era «el puro ruido» y los mensajes, «gritos» de ataque al sistema ("Dios salve a la reina/ Ella no es humana/ No hay futuro en el sueño inglés": Los Sex Pistols), se reprodujo el esquema predominante durante

> ... la primera eclosión del *blues rock*: hacer el máximo dinero posible (lo cual no fue, hay que dejar bien claro, el objetivo de los grupos *punks*) a costa del sistema. Las casas disqueras se lanzan cual buitres sobre todo grupos de *garage*, de *squatter*, de la calle, para producirles discos y poder imprimir en la portada la etiqueta *punk* (Marín, 1984: 116).

Se puede concluir parcialmente, que tanto las rupturas fuertes, social/generacionales, como los periodos de agotamiento, de decadencia o de repetición circular de los productos rockeros tienen su origen y explicación en el carácter de masas de esta producción: «el rock funciona como cultura de masas» a pesar de que

> la creencia en una lucha continua entre música y comercio está en el corazón de la ideología del rock: en determinados momentos artistas y auditorio atraviesan el sistema, pero la mayoría de las veces el control lo ejercen los intereses comerciales (Frith, 1978: 254 y 237).

En ese sentido, no es casual que aquellas rupturas estén estrechamente relacionadas a



Foto: RCA

movimientos juveniles, a comunidades de jóvenes en contextos sociales y culturales desde los cuales han llegado a gestarse rupturas *con ciertas* instituciones del «sistema»[8] y con la música rock hegemónica/comercial del momento. Tanto para Frith como para Yonnet, los otros momentos del rock, si bien tienen destinatarios sociales-culturales y juveniles específicos, no logran enraizarse dentro de los jóvenes sino de una manera superficial (moda), en tanto expresan sólo parcialmente los mundos existenciales, morales y culturales de aquellos.

Las colectividades juveniles son los «lugares de origen» cultural de *lo popular*, que aquí defino como lo hace Mariángela Rodríguez (1991: 49):

> Cuando hablamos de la producción cultural de las clases subalternas es necesario aclarar aquí que no entendemos por popular todo aquello que ha sido producido o proviene de aquéllas, sino más bien lo que es usufructuado y apropiado por ellas en la medida en que se adapta a su manera de vivir y de sentir, independientemente de su origen. Esta producción cultural también es definida por su relación y por su posición respecto de la cultura dominante en situaciones históricas concretas, que en un primer acercamiento, se definen como alteridad (que quiere decir diferente), ya que constituyen un acervo cultural de los sectores que en nuestra sociedad ocupan posiciones de subalternidad».

En ese mismo sentido, si homologamos la ruptura *pop/folk music* y la ruptura *punk* a «lo popular», puedo concluir con Martín-Barbero (1987b: 165), que ambas expresiones rockeras

> ... apunta(n) no sólo a la reivindicación de la existencia de culturas populares —reivindicación lastrada demasiado frecuentemente por una visión marginalista y romántica de la diferencia cultural— sino a la afirmación de diferentes modos de existencia de lo popular. Y, del masivo, como uno de esos modos.

Esto es, que tanto la *pop/folk music* y el *punk* rock son expresiones de la existencia de las culturas populares en lo masivo.

Lo que aquí se sostiene es que las rupturas, no sólo marcarían la irrupción y predominancia —aunque sea momentánea— del aspecto cultural-simbólico juvenil sobre los intereses mercantilistas en el rock, sino, también, la presencia dinámica de la cultura popular dentro de la cultura de masas (Martín-Barbero, 1987a, 1987b, 1987c; García Canclini, 1990b; Rodríguez M., 1991).

C. En el campo buscando el campo rockero mexicano.

Hacia finales del año 1987 y principios de 1988, a pesar de los problemas metodológicos y conceptuales de la propuesta de Bourdieu sobre los campos culturales, decidí iniciar el estudio de la producción de rock mexicano a partir de su definición virtual como campo

[8] Palabra que en lenguaje rockero parece abarcar a la sociedad en general, al Estado y a la industria cultural.

Foto: CBS

cultural específico de producción. Opté por aplicar las herramientas conceptuales sobre el doble carácter de su producción, para elaborar una periodización histórica del fenómeno, como marco explicativo del mismo.

En ese entonces, prioricé el detectar y observar en una primera incursión directa en la escena rockera nativa, el proceso de producción y circulación del rock mexicano como bien cultural, lo cual significaba empezar por

> situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra (García Canclini, 1990c: 18).

Con estas herramientas sobre la producción artística realicé una primera incursión de campo (en el sentido antropológico del término) a lo que hasta entonces consideraba, erróneamente, como «la escena rockera» mexicana: todos los grupos y/o solistas que interpretaban el género musical rock en México, no importando si pertenecían a la tipología planteada por el crítico rockero Víctor Roura en varios de sus ensayos y crónicas sobre el rock nativo,[9] la de «rock domado» o «rock contestatario»[10] y, desde allí, seguir la pista a los demás agentes involucrados en la producción del mismo.

Durante esta primera incursión antropológica varios de los supuestos anteriores hubieron de ser redefinidos ante la variedad de problemas con los que se enfrentaron.

1) Ningún grupo rockero como el TRI, Cecilia Toussaint, Luzbel, Transmetal, Next, Botellita de Jerez, Jaime López, Mara, Caifanes, Nina Galindo, Kenny y los Eléctricos, la Banda Bostik o Tex-Tex, Yap's, Secta Suicida, Atoxxxico, entre otros, que previamente caractericé como pertenecientes al «rock contestatario» (hecho básicamente de manera artesanal) reconocía a personajes como Vitorino, Flans, Pandora, Luis Miguel, Parchis, Timbiriche, Laureano Brizuela, Yuri y otros, que se habían tipologizado dentro del «rock domado» (y hecho principalmente de manera industrial) como rockeros. Esto es, lo que los supuestamente «contestatarios» decían era que lo que los personajes del «rock

[9] A lo largo del presente trabajo se ha tomado como sinónimos las palabras «mexicano» («mexica»), «nativo», «hecho en casa», «azteca» y sólo circunstancialmente —por el uso ideologizado del término— «nacional».

[10] Víctor Roura es un conocido crítico de rock mexicano y actual director de la sección cultural del periódico *El Financiero*. Tiene varios ensayos sobre el rock mexicano. Roura incluye dentro de un mismo campo cultural (aunque él, personalmente, no lo conceptúe de esa manera) a los grupos y solistas fabricados por Televisa y sus cadenas radiofónicas que interpretaban rock o balada rockeada y a grupos rockeros que no tenían la difusión masiva de los denominados «televisos». Ambas fuerzas constituían, para el autor, las líneas o tendencias de fuerza básicas del rock mexicano, denominando a los primeros como los representantes del «rock domado» y a los segundos como representantes del «rock contestario» (Roura: 1985). En esa misma línea de pensamiento apuntaba el escrito de Mayda Alvarez Islas y Jorge Reyes (1984). Estas lecturas posibilitaron construir una primera y única tipología de lo que entonces consideraban los grupos de rock mexicano, principalmente con base en el tipo de producción (industrial/artesanal), al tipo de distribución de sus productos (masivo/marginal o subterráneo), dejando la variable, «creatividad de sus proyectos» en suspenso (no estaba segura si el rock domado o el contestatario compartieran algún proyecto y capital específico).

domado» hacían bajo la etiqueta de «rock», no lo era, y que sólo podía considerarse como «balada rockeada». Esta postura no existe como discurso explícito —aunque aflore claramente en alguna circunstancia muy concreta como lo fue la entrada del rock español y argentino, que ilustro a continuación— más bien, es un código preestablecido desde hace algún tiempo, un «algo» que se percibe de manera constante, como flotando en el ambiente y que está relacionado a la «imagen» que los rockeros han construido de sí mismos, en contraposición a la percepción que tienen de los «televisos»:


Nina Galindo. Foto: *Roberto Watson*

> ...¿qué es un *pop*, un *rock*, un *rock-pop*, un *heavy*, un *reggae*...y todas las ramificaciones y mezclas que tiene un rock? A veces dicen que un Ricky Luis, un Brizuela es rock... la cosa es saber quién es quién y por qué. Timbiriche canta balada rítmica, Tatiana, música juvenil bailable, Emmanuel anda metido en el *tecno* rock, igual que Mecano y Miguel Bosé... La diferencia es que ellos lo hacen por moda, por oportunismo y cuando se hace así es falso y llega sin fuerza. Cuando el rock se hace honesta y espontáneamente, se convierte en una actitud visceral para después brincarse al orden social... Luego de nada de rock, viene este boom de «rock en español» que, más bien, es rock español. Así, nuestro país se ve afectado y salen los oportunistas como Flans, Fandango, Tatiana, Brizuela, etcétera ¿Y los otros? Grupos como Kerigma, el TRI, Luzbel, Caifanes, Iconoclasta, Mara, Rockdrigo, Cecilia Toussaint y demás gente, hacen rock y pop por convicción y son despreciados porque no tienen imagen bonita, canciones sin compromiso, calidad de interpretación y porque no se dejan manipular. No dan las nalgas, no son explotables, ya que piensan, exigen y tienen dignidad... (revista *Conecte*, 1988: 19-20).

> Yo nunca me he planteado ninguna imagen. *Yo soy como soy y nada más*. Si la gente interpreta mi imagen de una u otra manera, ése es su pedo, pero no el mío (Cecilia Toussaint en la revista *Conecte*, 1987: 15)

> (¿Cuál debe ser el comportamiento de un grupo en el escenario?) Debe ser auténtico, el rockero debe tener autenticidad, originalidad y línea propia. Yo soy auténtico, soy producto de cambio constante, un aborto de esta sociedad decadente, un grito de esperanza (Pakko Gruexxo en la revista *Banda Rockera* 1987:20).

2) En el plano de la circulación, los productos y los personajes del denominado rock contestatario no aparecían en ningún medio de comunicación masiva

(radio, t.v., revistas, prensa diaria, sellos discográficos nacionales) y sí en muchos carteles pegados en las estaciones del metro de la ciudad, y sus producciones se vendían y compraban en un tianguis sabatino que funcionaba como espacio de intercambio cultural desde 1980, al que asistían ritualmente miles y miles de jóvenes, muy distintos, en el vestido y en los gustos musicales, a los jóvenes que se veían en los conciertos de los Parchis. En la generalidad de la «facha» de la chaviza, asidua al *tianguis del Chopo*, predominaban los colores negro-azul-verde olivo-gris; los lentes oscuros; las greñas largas (caídas o paradas) y pintadas; los *jeans* entubados o los pantalones de algodón muy anchos; los tenis de botín (negros/café/blancos); las playeras en fondos negros con logos de grupos aún desconocidos para otras chavizas; tatuajes en los brazos, el pecho, las piernas y una serie de colguijos en las muñecas, el cuello, así como arracadas que cruzaban orejas y narices. El tianguis era un lugar de encuentro y de reconocimiento social de «jipiosos»,[11] metaleros, rockanroleros «rucos», *punks*, *thrashers*, industriales, y muchas otras especies de rockeros nativos urbanos.

> (Sobre el ambiente que se vive en el tianguis). Las personas vienen al Chopo, en primer lugar, a comprar material, discos, casetes o compactos, pero también vienen a adquirir la parafernalia que los hará no sentirse tan solos. Es común que en las mañanas lleguen las personas solas y ya para la tarde se forman grandes grupos platicando de la música que les gusta, el Chopo no es sólo un espacio mercantil, es un lugar donde por unos momentos se borran las supuestas diferencias. (Arturo Saucedo, productor de radio, fundador y dirigente del Chopo en *Unomásuno*, noviembre 6, 1987: 24)

3) También, tanto los músicos como los jóvenes rockeros ubicados en el «rock contestatario» eran objeto de una cierta censura y represión por parte de las fuerzas político-administrativas de la ciudad (delegaciones que negaban los permisos para las tocadas o conciertos o, que clausuraban cualquier espacio rockero) y por parte de las fuerzas represivas policiacas (mediante *razzias* constantes, «apañes»[12] y extorsiones a los jóvenes rockeros por andar vestidos como andaban, etcétera). Sin embargo, ésta no era la actitud que las mismas fuerzas políticas gubernamentales tenían respecto a los auditorios de los representantes del denominado «rock domado».

---

[11] Otra manera de denominar a la generación de los sesenta/setenta.

[12] «Razzias» se denomina a los operativos policiacos sobre los barrios populares urbanos a través de la realización de un cerco que impide la salida del barrio a los chavos banda para pegarles y meterlos a la cárcel por unos días, semanas o meses sin razón legal alguna; a manera de escarmiento o demarcación de límites a las conductas públicas de los chavos banda. «Apañes» son los levantamientos ilegales por parte del cuerpo de granaderos a los chavos y, particularmente, a los chavos de los sectores populares. Llega la camioneta («julia», en lenguaje bandoso), salen elementos del cuerpo de granaderos, les pegan a los chavos, gritan, amenazan a la gente que observa la escena, cargan violentamente a los chavos dentro de la camioneta, los pasean, los marean, los amenazan, los inculpan de cargar droga para conseguir las direcciones de sus domicilios e ir a extorsionar a sus padres. A veces lo consiguen, a veces no. Las experiencias de los chavos sobre los *apañes* o *apañones* son en su mayoría traumáticas, cumplen el cometido de domesticar a la gente, ir bajándoles la rebeldía a punta de humillarlos como seres humanos.

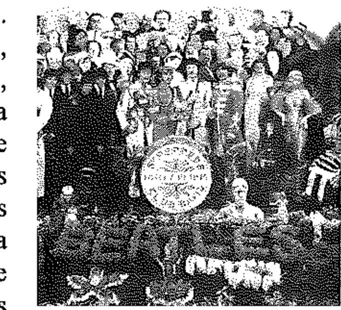


Foto: Apple

> (1988: Final del Concurso «Rock en tu idioma»). Todo estaba a punto: permisos correspondientes, cambios de sede, equipos de luz y sonido, cámaras... Llegó la noche y la hora para que saliera el primer grupo, el público escaso por la falta de publicidad impuesta por los mismos organizadores, pero nadie salía, tras bambalinas un secreto a voces corría, por orden de la Delegación, el evento *se suspendía*. Se sabía que los organizadores, Luis Gerardo Salas entre ellos [13], se movían para que se reordenace (sic) el permiso...el auditorio empezó a gritar... Precisamente el justificante para la suspensión fue el de «falta de seguridad», cuando había seguridad suficiente para controlar cualquier situación... ¡Quién no recuerda la suspensión del Festival Internacional de Blues o la del concierto de Blue Oyster Cult y Ritmo Peligroso! Lo más insólito fue cuando, después de que los organizadores se movieron en una semana consiguiendo permisos para la siguiente semana, esta vez en el Parque y Ágora de Naucalli, allá por el Edo. de México, ¡les volvieron a denegar los permisos casi al comenzar el evento! Finalmente, tuvieron que hacer las finales en privado, a puerta cerrada y sólo con los jurados, la prensa y los miembros de los grupos... (revista *Banda Rockera*, 1988: 3).

4) La gran mayoría de los productores de rock del lado contestatario no vivía de producir o hacer circular el rock mexicano y menos podía considerarse parte de un cuerpo de agentes especializados. Muchos de los músicos ni instrumentos propios tenían y los que llegaban a sacar un disco o un cassette, debían poner el dinero para la producción de los mismos, realizando, asimismo, casi todas las fases de la producción. No había especialización alguna de oficios o de responsabilidades sobre las tareas. En este medio se trabajaba de manera artesanal, esto es, los productores tenían el control de casi todo el proceso de producción, con una mínima división del trabajo.

5) Desde el lugar de la divulgación o el espacio de reconocimiento de sus productos culturales, ciertos empresarios de la radio que transmitían rock, pero no el mexicano, así como ciertos directivos de las casas discográficas nativas, tampoco reconocían la mayoría de la producción rockera del lado contestatario, esgrimiendo la mala calidad, lo escasa de la misma, etcétera.

> (En la polémica comercial/alternativo). Sacamos este disco por nuestra cuenta porque de antemano sabíamos que no nos lo harían en una compañía. Nuestra música no encaja en los parámetros de la música comercial. Sin embargo, yo creo que se hace comercial lo que se difunde. Si la gente puede escuchar lo que hay, entonces puede decidir lo que le gusta, pero no hay esa oportunidad. De entrada, los medios y las compañías ya deciden lo que quiere el público al no dar salida a otro tipo de materiales que no consideren comerciales según su criterio... Ser productor independiente significa que uno tiene que hacerla de todo, de músico,

---

[13] Luis Gerardo Salas es un personaje muy conocido en el ambiente rockero (más por el odio que se le tiene, diría yo), es socio del Núcleo Radio Mil y era director/gerente de "Rock 101-FM".

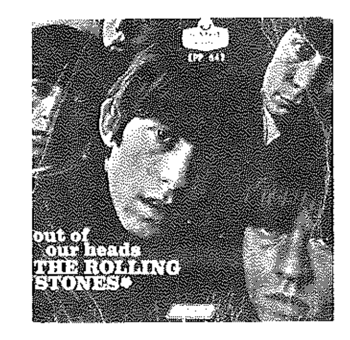


Foto: LONDON Rcrds.

de ingeniero de sonido, distribuidor, promotor, agente, etcétera, pero la ventaja es la calidad que las compañías no cuidan y el gusto de hacer lo que quieres... (Walter Schmidt, del grupo Interface de tecno rock en: *Unomásuno*, noviembre 13, 1987: 24).

Como descubriría más adelante, en 1988, hacía más de quince años que los representantes de lo que aún denominaba «rock contestatario» habían caminado de manera paralela, si no opuesta, a la producción de las industrias culturales mexicanas. Aquél *no* era un producto masivo en el México urbano juvenil de los ochenta y sus representantes trabajaban marginal y/o subterráneamente dentro de la ciudad, situación que no podía explicarme en tanto incluía ambas «tendencias» (a modo de posiciones) en un solo campo. También, la represión o censura rutinaria de la que eran objeto rockeros y público rockero del lado «contestatario», por parte de las fuerzas político administrativas y policíacas, o la facilidad que el sentido común asociaba al rock/droga/sexo/violencia, suscitaba dudas en la manera como estaba acercándome al objeto de estudio, ¿era posible estudiar el rock mexicano de los ochenta alrededor de las dos propuestas anteriores?

D. La introducción de una nueva noción:
Howard Becker y sus mundos del arte.

Redefinir el marco conceptual de apoyo, significó complementar la propuesta de Bourdieu con la concepción del músico y sociólogo norteamericano Howard Becker (1984) sobre los mundos del arte. Becker, al igual que Bourdieu, articula su concepción alrededor de las formas de organización social en la producción artística, enfatizando *los sistemas de cooperación* a través de los cuales se produce arte (mientras Bourdieu enfatiza *los de competencia*).

El concepto articulador de la propuesta es el de un *mundo de arte* como sistema constituido por personas cuya actividad cooperativa —organizada a través del conocimiento común/colectivo de los medios convencionales para hacer las cosas—, produce el tipo de trabajos artísticos (obras) que el mundo artístico define como "arte". Como cualquier actividad humana, el "arte" es una actividad que supone el esfuerzo colectivo/cooperativo de un número, generalmente grande, de personas. Cuando ésta deja de ser efímera y se convierte en rutinaria, produce modelos/patrones de actividad colectiva al interior de lo que, desde ese momento, puede denominarse como un «mundo de arte».

Becker observa que los trabajos artísticos requieren de ciertos bloques de actividades básicos:

1) El primero de ellos es el de la producción de la idea/concepto del tipo de trabajo que se quiere hacer y la forma específica del mismo.
2) La ejecución de las ideas artísticas que, en su mayoría, asumen formas físicas, un «algo» que puede ser visto, oído o tocado. En ese sentido, muchos trabajos requieren de una ejecución especializada, calificada.
3) La producción y distribución de los materiales y equipos que la mayoría de las actividades artísticas requiere.
4) Las actividades de apoyo varían según los medios. Éstas incluyen todo tipo de actividades técnicas (como la manipulación de la maquinaria que las personas usan en la ejecución del trabajo, por ejemplo). Básicamente, ésta es una categoría residual que incorpora todo lo que en las otras no tiene lugar.
5) Por ultimo, la actividad de respuesta y apreciación crítica de los trabajos artísticos o la creación y manutención de la racionalidad por la que las otras actividades adquieren sentido/significación y son meritorias/dignas de realizarse. Éstas asumen la forma de argumentos estéticos o formulaciones filosóficas que identifican/autentifican lo que se ha hecho como «arte», como «buen arte» y explican la relación del arte con la sociedad.

Becker señala dos condiciones necesarias para la realización de estas actividades: (a) el entrenamiento del personal —que supone que «alguien deba hacerse cargo de él»— y, (b) la existencia de ciertas condiciones de orden cívico que posibiliten que las personas comprometidas en el trabajo artístico tengan la sensación de vivir dentro de cierta estabilidad y que garanticen la existencia de reglas en el juego en el que están involucrados.

Becker coincidiendo con Bourdieu, señala que son los participantes de un mundo de arte los que distinguen a los artistas y a las obras de arte. Son ellos, los que conocen/reconocen cuáles son las actividades que corresponde realizar a un/una artista para que su producción sea calificada/valorizada como «artística» y el/ella sea consagrado/a como tal. En estos mundos, las actividades calificadas como artísticas están jerarquizadas como «centrales» y son las que permiten distinguir un producto artístico de uno artesanal, industrial y natural.

Es importante anotar que los artistas constituyen sólo uno de los polos de la relación. El otro polo está integrado por las personas que realizan actividades que son calificadas por los participantes de un mundo de arte, como «menos importantes»/»menos características» en un trabajo artístico; son el denominado personal de apoyo. El título de «artista» se reserva a quien realiza las actividades centrales, o mejor, a quienes hacen una «única e indispensable» contribución al trabajo: lo hacen «arte». Traen un proyecto creador propio y lo hacen posible consagrándolo como «arte» en el plano de la normatividad estética hegemónica en ese momento.

El estatus de una actividad central cambia constantemente, transformando así la jerarquía en la división del trabajo entre artistas y personal de apoyo, dando lugar a conflictos entre los participantes a ese mundo de arte. Es importante revelar que en su propuesta analítica, todos los conflictos entre los participantes se diluyen en aras del trabajo cooperativo/colectivo. Artistas y personal de apoyo llegarían siempre a acuerdos consensuales, restringiendo/limitando cada una de las partes sus intereses personales o grupales, en aras de la culminación de la obra artística. De esta manera, el autor mistifica la realidad conflictual de un mundo de arte, dando a sus participantes una *unidad imaginaria*, que de algún modo funciona como cohesionador, diluyendo los conflictos suscitados por la competencia (básicamente organizada alrededor de una mayor o menor adhesión a las *convenciones*) al interior de la esfera laboral.

Las convenciones artísticas abarcan todas las decisiones a ser realizadas por los participantes en un mundo de arte con respecto a los trabajos allí producidos. Aquéllas dictan los materiales a usar, así como las abstracciones que pueden ser utilizadas para

Foto: CBS

comunicar ideas o experiencias particulares; las formas en que materiales y abstracciones pueden ser combinados; las dimensiones apropiadas de un trabajo (la longitud adecuada en la ejecución musical o el tamaño de una escultura o pintura); e, incluso, regulan las relaciones entre artistas y audiencias, especificando los derechos y obligaciones de ambas partes, etcétera. El concepto de convenciones es homologable a los conceptos sociológicos y antropológicos de normas o costumbres y se acerca a la concepción de capital cultural propuesta por Pierre Bourdieu.

A diferencia de Bourdieu, Becker sostiene que existe un «mundo» en la actividad cooperativa de las personas involucradas en la producción de objetos artísticos y no como estructura ni organización. En ese sentido, el autor propone delimitar un mundo de arte: (a) buscando conjuntos de personas que cooperen entre sí para producir «algo» que ellos denominen arte; (b) una vez encontrados, buscar otras personas que también son necesarias para esa misma producción; y, (c) ir construyendo gradualmente una figura que pueda revelar el sistema cooperativo que irradia el trabajo en cuestión.

Un planteamiento importante para este estudio es cómo se delimita —al interior de un mundo de arte— lo que *es arte* (rock) *y lo que no lo es* (no rock). Como Bourdieu, Becker propone observar cuándo, dónde y cómo los participantes delimitan/distinguen lo que consideran digno de considerarse arte, de lo que no lo es. A diferencia de Bourdieu, el autor propone no restringir esta delimitación exclusivamente a las opiniones o prácticas de los participantes en ese mundo de arte. Sostiene que los mundos en cuestión son varios, que no tienen límites tajantes entre sí y que, en la realidad, existen íntimas y extensas relaciones con los mundos de los que se tratan de distinguir (compartiendo fuentes de abastecimiento y de personal, uso de ideas generadas en otros mundos, competencia por las audiencias).

Becker aumenta la fuerza explicativa de la unidad analítica —mundo del arte— al priorizar el carácter colectivo y cooperativo de la producción artística que se realiza dentro de una variedad de sistemas y de una diversidad de concepciones: algunos más complejos y especializados, otros menos especializados, así como casos límite, como el de un mundo compuesto por una única persona que realizaría el trabajo y que dependería de los materiales y recursos que provendrían de otras personas que ni intentarían cooperar en la producción de este tipo de trabajos o que no serían conscientes de su participación.

En la delimitación de un mundo de arte no tendría importancia el hecho de que la actividad cooperativa de las personas involucradas fuera realizada o mantenida en nombre del arte o en nombre de otra definición. Becker da más importancia al hecho de que las personas que cooperen en el trabajo, tengan la posibilidad de ser libres de organizar su actividad en nombre del arte —como en las sociedades occidentales— así hagan uso, o no, de esa posibilidad. En palabras de Becker: antes de que las personas se organicen en un mundo que, explícitamente, se justifique a sí mismo por la producción de objetos u eventos definidos como arte, necesitan la suficiente libertad política y económica para hacerlo y no todas las sociedades se la proveen. No obstante, si no encontramos estas condiciones en la realidad, no es posible implicar de ello que los mundos no existan o, peor aún, que el trabajo artístico no se realice.

Becker esgrime esta ultima argumentación contra los sociólogos del arte que asumen como dada una autonomía relativa de la esfera del arte, dejando de lado las restricciones económicas, políticas e institucionales que afectan las formas de la actividad artística en la realidad.

Los planteamientos de Becker me llevaron a una nueva delimitación del objeto de estudio. Las condiciones propuestas para la existencia de un mundo de arte —mucho más flexibles y «realistas» que las de Bourdieu— me ayudaron parcialmente a justificar la autonomía metodológica de un estudio del rock mexicano como campo/mundo cultural, recortando el objeto de estudio al análisis cultural de los productores del rock que, hasta entonces, denominaba «contestatario» y excluyendo del campo/mundo a los representantes de las industrias culturales nativas (rock «domado»). La razón principal de este recorte es que encontré que ambas «fuerzas» no compartían ni «proyectos creadores» ni convenciones o capital cultural alguno que justificara su estudio en un solo campo.

Sin embargo, a pesar del mismo, aún no podía responder preguntas clave para una autonomización metodológica del rock mexicano como campo cultural: ¿alrededor de qué proyecto creador o de cuáles convenciones podía definirse la existencia de un campo rockero mexicano que incluyera sólo a los grupos rockeros que hasta entonces se había denominado «rock contestatario»? Es decir, ¿cómo y bajo qué criterios los participantes del mundo rockero nativo definían lo que era rock y lo distinguían de lo que no lo era? Y, suponiendo que encontrara respuesta positiva a lo anterior, ¿de qué autonomía de campo/mundo se hablaba cuando otras esferas sociales —en especial, las económico/financieras y las político/represivas— tenían tanto peso en la manera como se producía rock mexicano y en los productos del mismo?

E. La particularidad histórica del campo rockero azteca

> Recordar que el campo intelectual como sistema autónomo o que pretende la autonomía es el producto de un sistema histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal... (Bourdieu 1967: 144)

Una vez más tuve que contestar estas interrogantes introduciendo nuevas reflexiones teóricas fuera de los autores ya mencionados. En este caso, se trata de un ensayista argentino, Pablo Vila (1992), quien escribe específicamente sobre rock y jóvenes. Entre otras cosas, Vila tiene por objeto demostrar la pertenencia nacional y popular del rock argentino. En ese camino, establece dos relaciones básicas que el género requiere: una, hacia el «exterior» del rock (su pertenencia o no a la música popular argentina) y, otra, al «interior» del mismo. Dentro del rock argentino, se polemiza continuamente entre las diferentes tendencias y corrientes musicales si lo que se produce como rock es «rock» o no. No obstante, Vila encuentra que este debate no sólo se realiza desde el punto de vista musical sino, principalmente, desde «lo ideológico».

Para Vila (1992:20), el rock es una música de fusión, que se diferencia de otras músicas de fusión por el «contenido de la mezcla». Así, a lo largo de su historia, el movimiento de rock argentino se ha relacionado de manera variable, según la época y los cultores, con el rockanrol de los cincuenta, con el *blues*, con el *pop*, con el rock sinfónico, con el *punk*, el jazz, el *reggae*, el tango, el *bossanova* y otros ritmos populares o cultos. Esto explicaría, en parte, por qué desde el «lugar de la emisión» hay tanta variedad de estilos. Sin embargo, toda esa oferta es decodificada desde «la recepción» como «rock nacional». ¿Cómo se explica ésto? —pregunta Pablo Vila. Lo que este autor observa es que

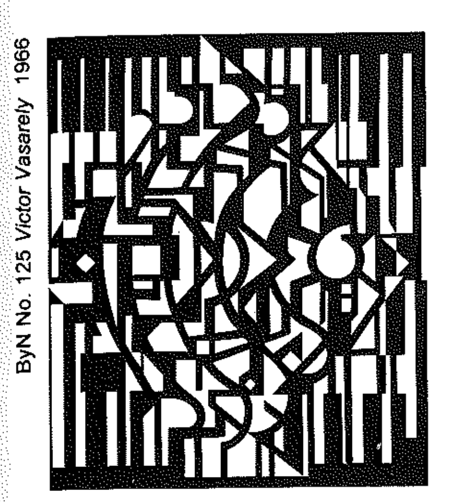
> ... la definición de un tema (sea el estilo musical que represente) como perteneciente al rock nacional no se haría en función de la música, ni de la letra (es decir, en los términos estrictamente musicales), sino de la adscripción del intérprete (veraz o fantaseada) a un compromiso con las clases ideológicas ligadas al movimiento de rock nacional. Así, la variada emisión musical es resignificada como rock nacional por la audiencia de jóvenes en función de los valores que el movimiento comparte (o cree compartir) con los músicos (Vila, 1992:20).

Así, desde esta perspectiva, se podía definir el rock mexicano más como una actitud que como una forma musical. ¿Qué actitud o conjunto de actitudes compartían los agentes del campo rockero mexicano? ¿Cuál era la actitud/valores que compartían los grupos de rock mexicano y sus audiencias?

Contestar estas preguntas según la perspectiva aplicada por Vila al rock argentino, me llevó a revisar la periodización internacional del rock en función de la especificidad histórica en la constitución del campo rockero en México.

Encontré que el rockanrol llegó a México mucho más rápido que a los demás países latinoamericanos por su cercanía con Estados Unidos y, además, porque fue introducido entre la juventud urbana a través de la masiva e intensa difusión y explotación que de ese producto hicieron las industrias culturales mexicanas (radio, televisión, cine y compañías disqueras). En ese sentido, el rock en México no había nacido como cultura subalterna, sino como mercancía importada por el aparato cultural hegemónico. El rockanrol que luego reinterpretarían los muchos grupos mexicanos saldrían patrocinados por estas mismas industrias del espectáculo siendo, al decir de los críticos rockeros del ambiente, inocuo en sus letras, en la sensualidad del baile y en todo; sin embargo, fue exitoso como mercancía y, en cierto sentido, como propuesta simbólica dentro de cierto medio juvenil nativo. Aparentemente, en ese primer momento, no hubieron fracturas entre los agentes de las industrias culturales y los grupos rockanroleros mexicanos.

Posteriormente, el desarrollo del rock internacional y la introducción de la música pop en México, a mediados de los sesenta, parecieron haber suscitado problemas entre ambos representantes. ¿Cuándo y por quiénes se dio inicio a la ruptura, si no liberación, de los grupos de rock mexicanos de las industrias culturales y de sus valores estéticos y éticos? Con la formación de la *onda* o la versión mexicana de los hippies, los denominados *jipitecas*. Como se verá en el capítulo III, sobre esta manifestación cultural juvenil —y en medio de un contexto altamente represivo para con los jóvenes de la generación del 68—, cayó gran parte de la censura y represión social, precisamente, por levantar un proyecto de vida y de cultura personal/individual que, entonces, pareció



ByN No. 125 *Victor Vasarely* 1966

contrario a la tradición colectivista mexicana,[14] y por realizar ese proyecto en sus personas y manifestar públicamente su diferencia, a través de actitudes simbólicas entonces inentendibles para la sociedad adulta. El punto más alto de este movimiento fue el Festival de Avándaro (septiembre de 1971).[15]

El Festival de Avándaro marcaría fuertemente las condiciones en el desarrollo que, como campo cultural, tendría el rock mexicano en sus próximos quince años: su exclusión (censura-prohibición-represión abierta) por parte del poder político y por parte de las industrias culturales mexicanas. En ese sentido, es posible proponer que Avándaro simboliza en la historia del movimiento rockero lo que Tlatelolco en el movimiento estudiantil y donde la *onda* es el mito escatológico del primero.

En efecto, las actuales tendencias al interior del campo rockero mexicano, así como el denominado «personal»,[16] se refieren a la *onda*, a los jipitecas, como el punto de origen o de refundación del rock mexicano en términos de la actitud de vida que parecen, en lo fundamental, compartir. Porque, desde entonces, las historias de la industria cultural y del rock mexicano —de lo que se iría perfilando como dos concepciones de producir y de vivir el rock— se desarrollarían en forma separada, aunque siempre contraponiéndose/enfrentándose, nunca ignorándose. Porque las industrias culturales, al cerrar todas las fuentes de financiamiento, de acceso a los recursos materiales y a los medios para la producción, circulación y consumo de lo que los grupos mexicanos hacían como rock, contribuyeron a la exclusión social y cultural del mismo, a su marginalidad y subterraneidad posteriores.

Arrancado por la fuerza de la dominación/subordinación de las industrias culturales debido a la propuesta «contracultural»[17] que la *onda* encarnaba, el rock mexicano fue forzado a organizar su vida autónomamente si deseaba seguir existiendo. Por las condiciones sociales y políticas adversas, los rockeros tuvieron que hacerlo en forma subterránea, creando y abriendo formas de producción, circulación y consumo

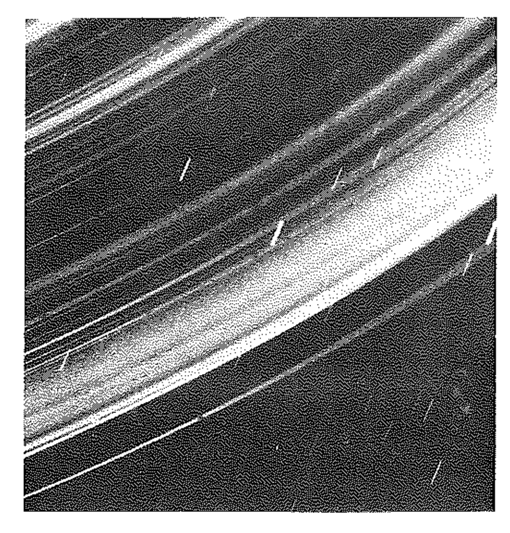
---

[14] El rock propugna, básicamente, una transformación personal/individual y esta postura se contrapone a quienes impulsan ante todo transformaciones sociales, dejando de lado las personales. Este debate al interior de una misma generación de jóvenes puede verse claramente entre los militantes estudiantiles y los rockeros de 1968-1970.

[15] La exclusión de la que es objeto el rock mexicano es producto del generalizado clima represivo contra cualquier «joven rebelde» a partir del movimiento estudiantil del 68. La consigna del poder político parece haber sido evitar cualquier manifestación masiva de jóvenes. El Festival de Avándaro no terminó en represión sangrienta, pero el sólo hecho de que 11 grupos de rock mexicano congregaran por dos días consecutivos entre 200 000 y 500 000 jóvenes (no se puede establecer su cifra exacta) reveló la gran capacidad de convocatoria que el rock ya poseía entre ellos. Desde entonces, y casi sistemáticamente durante los quince años siguientes, los conciertos de rock fueron prohibidos.

[16] La palabra «personal» en el medio rockero se usa para designar tanto a los músicos rockeros como a los fans de los mismos, en suma, a la comunidad rockera mexicana.

[17] La palabra contracultural es utilizada en esta parte, sólo para sostener que la propuesta de la *onda* mexicana (en su mayor parte expresada a través de los grupos de rock, los grupos de fans de los



Anillos de Saturno. Foto: *NASA*, 1986

alternativos a los existentes,[18] a los propuestos por las industrias del espectáculo. Este momento está caracterizado por la creación de sus propias instancias de legitimación/consagración y, sobre todo, de construcción y recreación de los principios, de las concepciones éticas y estéticas que dan sentido a lo que se estaba haciendo y viviendo.

Paradójicamente, la actitud de las industrias culturales hacia este movimiento rockero incipiente amplió la posibilidad de que éste se desarrollara con una mayor autonomía —en términos creativos— a pesar de todas las restricciones económicas y sociales para su producción. Las precarias condiciones materiales, la censura a su producción y difusión, así como la permanente represión policiaca/político administrativa a su manifestación —al orillar a los entonces rockeros a refugiarse en las colonias populares donde el acceso de la policía era difícil—, hizo posible la apertura de espacios de difusión alternativos al interior de la cultura popular urbana de manera subterránea (los *hoyos fonqui,* [19] por ejemplo) en donde se fue creando, al llenarse de lo popular-urbano, el rock mexicano de los ochenta. Este es el proceso que forma parte de la historia/actitud que hoy une a los rockeros mexicanos.

El momento de los setenta marca el renacimiento [20] del rock como cultura subalterna, con las características de aquélla y la peculiaridad subterránea que le fue impuesta por la censura/represión social de la que fue y aún —en menor medida— es objeto. Para escuchar y hacer rock, los miembros de los grupos de finales de los sesenta e inicios de los setenta, hubieron de hacerlo en los barrios, en las esquinas, las colonias, entre las bandas de cuates, si no en las secundarias, vocacionales o preparatorias que se los permitieron. Generalmente, estos espacios se encontraron en las denominadas colonias populares de la ciudad de México o de ciudad Nezahualcóyotl. Santa Fe, San Felipe de Jesús, Barrio Norte, Iztapalapa, Tlalnepantla, serían los escenarios protagónicos del rock mexicano de los años setenta y gran parte de los ochenta; además de los antiguos como San Ángel, Del Valle, Narvarte, Álamos, Vallejo, Condesa, Ciudad

grupos de *pop music* inglesa y norteamericana, de grupos universitarios que leían a los *beatniks* y a los existencialistas y, muchos otros grupos disímiles entre sí) era contraria a las propuestas culturales y musicales que más se consumían entre las clases medias mexicanas. La *onda*, como parte de la generación del 68 fue un parteaguas generacional y cultural en la sociedad mexicana de entonces, como sostiene Carlos Monsiváis. Y ése es, precisamente, el sentido del término aquí empleado. No se refiere a la propuesta «contracultural» que esa misma generación de chavos desarrollara en Estados Unidos y en Europa.

[18] La palabra alternativa, así como muchas otras (contracultura, microcultura, etcétera) tienen la dificultad de estar ideologizadas en su enunciación. Aquí tampoco estamos refiriéndonos a estas polémicas, usamos la palabra alternativa para señalar que eran espacios diferentes y paralelos a los socialmente admitidos.

[19] De estos lugares se tratará en el capítulo IV. *Hoyo fonky* fue una manera de llamar a los lugares clandestinos o marginales en que se tuvo que hacer rock durante gran parte de los setenta y ochenta. *Hoyo*, por lo escondido, lo alejado y lo subterráneo y *funkies*, por «lo grasoso» de estos lugares.

[20] En el sentido de refundación, de un nuevo impulso a su existencia.

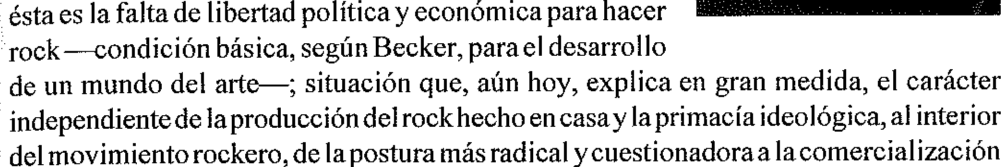


Foto: *ISLANDD Rcrds.*

Universitaria., Insurgentes y otros más. Para todos los protagonistas de esta gesta, el rock mexicano existió, a pesar de que no se escuchara en la radio, no se viera en la televisión o se tuviera que estar dispuesto a pasar un rato en «el bote» [21] por acceder a escucharlo y sentirlo.

Como se verá en detalle más adelante, la historia del rock mexicano está marcada por la especificidad histórica en el proceso de su constitución como campo cultural. Y ésta es la falta de libertad política y económica para hacer rock —condición básica, según Becker, para el desarrollo de un mundo del arte—; situación que, aún hoy, explica en gran medida, el carácter independiente de la producción del rock hecho en casa y la primacía ideológica, al interior del movimiento rockero, de la postura más radical y cuestionadora a la comercialización de sus productos.

Lo que en este texto se propone es que, a principios de los noventa, el movimiento rockero mexicano (sus grupos, sus críticos, sus fans, el gran auditorio que está conquistando entre la chaviza mexicana) es lo que es, básica aunque no exclusivamente, debido a la reafirmación de uno de los aspectos inherentes a su origen: el ser vehículo/interlocutor de las vivencias y problemas que experimentan los sectores juveniles mayoritariamente clasemedieros y populares urbanos. [22]

Resumiendo, la concepción de «mundo de arte» por parte de Becker, me permitió acercarme con mayor profundidad al campo rockero mexicano, en tanto está compuesto, todavía mayoritariamente, por grupos que producen de una manera artesanal. Curiosamente, a pesar de que la concepción de Bourdieu sobre campo cultural se cierra sobre sí misma y no da cuenta de las luchas externas y transformadoras de la sociedad, a mí, particularmente, me permitió interpretar con mayor éxito la tensión que se suscita entre la industria discográfica y los grupos marginales de rock en su lucha por la hegemonía en el gusto musical de los jóvenes mexicanos.

[21] La cárcel.

[22] Planteamiento contrario al que postulan quienes sostienen que el rock mexicano es un producto básicamente comercial y ajeno al universo simbólico-juvenil mexicano. Entre estas posturas están la de ciertos críticos de rock mexicano como Víctor Roura (*El Financiero*) o David Cortez (*El Nacional* y otras revistas) o, en determinados momentos, el contradictorio Carlos Monsiváis, véase «Dancing: el hoyo punk» (Monsiváis, 1988b).

Foto: *Arturo Fuentes*

II. EL ROCK MEXICANO COMO INTERPELADOR DE IDENTIDADES JUVENILES

Hacia una conceptualización de las identidades rockeras desde el consumo cultural



Volante: Radical Pussy

DOS fueron las pistas para una explicación de la relación rock mexicano con las identidades juveniles urbanas. En el primer capítulo abordé el rock mexicano como campo cultural con un proyecto creador propio; en el presente me propongo abordarlo desde su consumo, como interpelador de diversas colectividades de jóvenes en el Distrito Federal y ciudad Nezahualcóyotl quienes se sienten parte de un mismo «cuerpo», de una misma aura que se llama rock, esto es, de una identidad: la rockera mexicana.

El presente itinerario teórico-metodológico abarca conceptos y categorías tales como: *consumo, modelos para su abordamiento, juventud, identidad, identidades juveniles, bandas juveniles, chavo/a banda, territorio real o imaginario, estilos, socialidad* y otras.

A. El consumo de rock mexicano.

García Canclini (1993: 34) define el consumo cultural,

> como el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde, al menos, estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica.

Esta definición ha sido posible construir desde la introducción de la dimensión simbólica en la concepción de cultura, esto es, desde una definición de la cultura como conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad. (Giménez 1987b: 32).

Geertz (1987) considera que el hombre es un ser inmerso en tramas de significación que él mismo creó y que sus conductas (entre ellas, las prácticas de consumo) deben ser observadas como acciones que significan algo. En ese sentido, lo

que los investigadores del consumo cultural debemos preguntar es sobre la significación y el valor que nuestros sujetos de estudio asignan a dichas acciones simbólicas para lograr acceso al mundo conceptual en el cual viven.

Antropólogos como Mary Douglas y Baron Isherwood (1990: 18 y 72) trasladan la «misma idea del consumo» del lugar donde tradicionalmente se le ha ubicado (como resultado objetivo del trabajo) a la «base del proceso social» y, lo definen «como el uso de bienes materiales que está más allá del comercio y goza de una absoluta libertad frente a la ley».

> El consumo tiene que ser reconocido como parte integral del mismo sistema social que explica el impulso para trabajar, el cual forma parte de la necesidad de relacionarse con otras personas y de disponer de objetos de mediación para conseguirlo. Los alimentos, las bebidas, la hospitalidad hogareña, las flores y las ropas para manifestar una alegría en común o el atuendo luctuoso para compartir un pesar, todo ello forma parte del repertorio de objetos de mediación.

La mercancía rock mexicano es particularmente sensible a esta formulación. La convocatoria que una «tocada» semanal realiza sobre cierta chaviza urbana, es parte de esta necesidad social de relacionarse con otras personas jóvenes y el lugar para la estructuración de las «obligaciones sociales» de los rockeros. No sólo la música rock (en vivo/grabada/videada) funge de mediador, la ropa («facha»), el *look* y otros objetos —»señales, más o menos valiosas, más o menos transitorias de las categorías racionales»— permiten acceder o ser excluido de la relación.

B. Algunos modelos para una interpretación global del consumo de rock mexicano

García Canclini (1993) propone seis modelos de análisis para abordar el estudio del consumo cultural. Una investigación sobre el conjunto de la producción-circulación y consumo de rock mexicano entre los jóvenes urbanos, debería intentar operacionalizar esos seis modelos. El presente estudio, sin embargo, sólo revelará parte de las densas tramas de significación en la relación que establecen los jóvenes del Distrito Federal/ ciudad Nezahualcóyotl y el rock mexicano. Por ello, utilizaré cuatro de las propuestas de García Canclini para hacer inteligible, en un contexto macro, la entrada al consumo de rock mexicano.

Previamente, reintroduciré el concepto de hegemonía en tanto es el eje hegemonía/ subalternidad dentro de la lucha por el poder cultural en el campo rockero, que atraviesa temáticamente esta parte de mi propuesta.

Giménez sostiene que si se considera al poder bajo su modalidad de hegemonía,

> la cultura ya no se presenta como algo exterior a él, sino como una forma de poder que se define por su capacidad de imponer significados, valores y modos de comportamiento «legítimos» por vía pedagógica o violencia simbólica. (Giménez, 1987b: 39)

El primer modelo de García Canclini sugiere entrar al ámbito del consumo de rock mexicano como «lugar donde las clases y los grupos compiten por la apropiación del producto social» (1993 :26). Aquí, entiendo por *producto social*, «la capacidad de imponer significados, valores y modos de comportamiento legítimos». Así, en un nivel macro, considerando la especificidad histórica del rock mexicano señalada en el capítulo anterior, el consumo del mismo y su apropiación creciente por parte de conjuntos de chavos diversos, puede ser enmarcada dentro de la lucha simbólica entablada entre las ofertas de las industrias culturales privadas (tendientes a homogeneizar/controlar [1] los gustos musicales juveniles por mediación de ofertas que excluyen la oferta rock mexicano) [2] y las del incipiente campo de producción rockero mexicano, cuya existencia y crecimiento ha estado signado por una relativa (mayor/menor, según el momento) autonomía respecto de las primeras.

Como se verá a lo largo de los capítulos subsiguientes, el aumento del producto *rock mexicano* a finales de la década de los ochenta y en la que está en curso (su visibilidad actual en los medios), es consecuencia del crecimiento de la demanda de ese extraño/estigmatizado producto y forma parte de una larga lucha entre las industrias culturales nativas (Televisa, fundamentalmente) y el movimiento rockero mexicano por lograr la hegemonía en el gusto musical de la chaviza. Una de las manifestaciones más recurrentes en ese sentido, son las polémicas entre ambos contendientes por definir lo que es rock y lo que no lo es. [3] Los rockeros mexicanos no sólo han «utilizado» la mercancía rock para conformar su propio universo de sentidos, también continúan bregando por legitimarlo en la competencia con otros universos culturales de sentidos, entre ellos, el que las industrias culturales nativas no solo ofrecen, sino imponen a través de los medios masivos de comunicación.

En otro nivel de análisis, el consumo de rock mexicano es también un «lugar de diferenciación social y distinción simbólica entre los grupos». En un momento donde muchos críticos de rock, así como algunos intelectuales, insisten en subrayar el carácter transclasista del rock, [4] es necesario no perder de vista este otro aspecto del fenómeno: que el tipo de rock que gusta a la chaviza es también un «área fundamental para construir y comunicar las diferencias sociales» (García Canclini 1993: 27).

Cirese (en Giménez, 1987b: 38) no niega la presencia de hechos culturales «verticales» o «transclasistas» asociados a la cotidianeidad de lo simple y lo elementalmente humano, pero ello no obvia el que éstos sean vividos, padecidos y disfrutados según modalidades clasístamente determinadas. En ese sentido, por ejemplo, no es lo mismo escuchar al Grupo U2 en un *compact disc* y/o *videoláser* marca Technics o Sony, que escuchar un cassette del mismo grupo o, incluso, un *compact* en un aparato de sonido marca Golden Star. Aunque toda la circulación cultural rockera nacional e internacional

---

[1] En el sentido de estandarizar, homologar gustos, entonces también, de actitudes y comportamientos sociales.

[2] La política de las casas discográficas hacia los grupos de rock mexicano es evitar editarlos, justificando su postura con la «mala calidad de los productos nativos» y dan prioridad a la producción y promoción de la música afroantillana, canto nuevo, balada, balada rock, hasta el denominado «rock en español» importado.

[3] Los argumentos que los rockeros utilizan para descalificar cualquier propuesta musical que provenga desde los medios masivos de comunicación son de carácter ideológico. Para los rockeros, los «televisos» tocan por la compulsión de volverse ricos en corto tiempo; no son auténticos, esto es, originales, en tanto dependen de la producción de la compañía disquera que está a su cargo.

[4] Adrián De Garay, sociólogo que hace años viene investigando la producción de rock mexicano, sostiene que: «Estamos frente a una práctica cultural que no sólo no ha respetado fronteras, sino tampoco clases sociales; el rock se caracteriza también por ser *transclasista*. Tanto en una colonia popular, como en las zonas residenciales más ricas de la ciudad, la población escucha y es partícipe de la cultura del rock». (De Garay, 1992: 5)

Portada: *La regla rota*, 1984

puede ser vivida *generacionalmente*, esto es, con puntos/ámbitos experienciales en común que «ocultan» las diferencias resaltando lo «transclasista» del fenómeno. Es bueno recordar lo que sostienen Douglas e Isherwood: que si bien las mercancías son neutrales, su uso es social y «pueden ser utilizadas como murallas o como puentes».

En el campo rockero mexicano, los denominados «estilos» rockeros manifestarían la reafirmación, reinterpretación y comunicación de las distancias sociales, así como las étnicas y las generacionales. Por ejemplo, hace apenas unos años atrás, el que alguien gustara y estuviera al tanto de los grupos de rock mexicano era decodificado por muchos de la chaviza urbana como «ser banda=ser naco» (*versus* «pirruris/fresas»). En la actualidad esta diferenciación ha dejado de estar fuera del campo de rock mexicano para entrar al corazón del mismo. No es difícil —en el medio rockero— hacer las siguientes asociaciones simbólicas:

1) que te guste el rock de grupos como el Tri, Juan Hernández y su Banda de Blues o el Haragán y Cía., con ir vestido de pantalones de mezclilla azul entubados y sin marca, tenis de botín de lona (All Stars o Super Faro), playera blanca/negra con el logo muy sutil de algún grupo nacional o internacional de *rhythm & blues*, cabello largo y «apiñado» [5] arriba y leer la revista *Banda Rockera*, con pertenecer al sector popular urbano y a la generación de los ochenta.

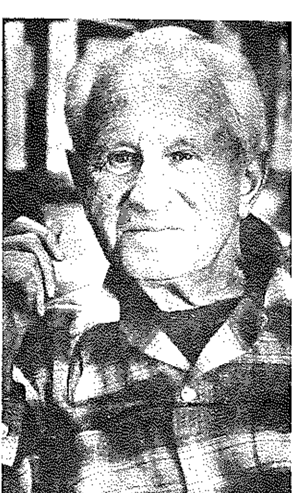
2) Usar ropa negra o muy oscura, pantalones de algodón muy anchos y en un largo que bordee los botines de piel gruesos y negros, corte de pelo estilo años cuarenta, escuchar a Caifanes, Café Tacuba, Love and Rockets..., leer las revistas *Rolling Stone* o *Atonal*, con pertenecer a un sector medio, medio-alto, y a la generación ochenta/noventa.

La entrada de los noventa, no obstante, ha traído al medio rockero una fusión de ritmos más profusa y abierta que va aparejada a una crisis en los «estilos» más rígidos de los ochenta (y a la significación de los mismos). Asistimos a un nuevo proceso de resignificación de la música y de los estilos rockeros al interior de estas comunidades.

En el mismo nivel de la propuesta anterior, el rock mexicano puede analizarse también como espacio de «integración y comunicación». O, como dicen Douglas e Isherwood, «las mercancías tienen otro importante uso: sirven para establecer y mantener relaciones sociales» (1990: 75). Aquí se propone abordar el consumo de rock mexicano como uno de los lugares de construcción identitaria privilegiados por la chaviza urbana. Chaviza, que además vive (experimenta emocionalmente) de manera simultánea, otros procesos identitarios heterogéneos derivados de sus diferencias de edad, género, clase, orientación sexual y raza.

Como se verá a lo largo de casi todos los capítulos y en especial en los dedicados al rock *ondero* y setentero y a las colectividades que aquellas propuestas convocaron, Los Doors, los Rolling Stones, los Beatles, los *hoyos*, las matas largas, Lobsang Rampa,

[5] El corte de pelo «apiñado» es largo hacia abajo y cortito (parado) arriba.



Herbert Marcuse

Herman Hesse, el *Manifiesto comunista*, Marcuse, Wilhelm Reich, Fromm, los lentes oscuros, fumar marihuana, así como otros objetos, constituyeron —entre otros— los «signos» exteriores de estas generaciones que sirvieron para integrarlos y comunicarlos entre sí, dentro y fuera de México. Parafraseando a Douglas e Isherwood, estas

> ... mercancías en su conjunto representan una serie más o menos coherente y deliberada de significados, que podrán ser percibidos sólo por quienes conozcan el código y los escudriñen en busca de información (1990: 19).

El consumo del producto rock mexicano provoca su socialización/circulación con y entre otros sujetos: un disco/un cassette/una rola/una tocada/un concierto/un grupo/un solista/una revista/un *look*/un estilo/un libro/un lugar/ y otros, muchos otros «objetos» mediadores, fungen como vitales en la socialidad rockera. Esta *socialidad* juega un importante papel en la construcción imaginaria o punteada del «nosotros» identitario punk y rockero mexicano. La socialidad es otra dimensión (y tal vez, la más importante) de nuestra existencia como humanos. Maffesoli (1990: 150) la define como «forma lúdica de la socialización», al constatar la existencia de una realidad diferente a la «sociedad política y a la sociedad económica», la de «la coexistencia social como tal» en las sociedades complejas. [6]

Esta propuesta no es nueva en los estudios e investigaciones de las culturas mexicanas, aunque Maffesoli tiene el mérito de marcar la separación de los ámbitos culturales del «deber ser» y del «ser lúdico» de cada sujeto o grupo de sujetos y de las vivencias respectivas en cada uno de esos ámbitos.

La dimensión lúdica de la socialización ha sido tratada en la antropología mexicana como la construcción de redes de socialización, de amistad, de parentesco, de trabajo, dentro de las diversas culturas étnicas y mestizas del México actual urbano o rural. [7] Para nuestras culturas mexicanas y latinoamericanas, [8] la formación de redes de parentesco y de amistad es algo cotidiano y muy importante, pertenece al ámbito de las prácticas culturales informales, pero cuyas consecuencias pueden llegar a abarcar otras dimensiones de la vida social, como la política, por ejemplo.

[6] Maffesoli ha señalado que la masificación de la sociedad y la expansión de identidades más inclusivas son dos aspectos de una misma tendencia en la vida social de las sociedades complejas: el «neotribalismo». Dice Maffesoli que no es el individualismo lo que prima en las sociedades de masas, es el neotribalismo, esto es, las tupidas redes de micro-grupos empáticos como las sectas religiosas, las bandas juveniles, las comunidades de base, los círculos espirituales, los grupos étnicos, las solidaridades de barrio, los rockeros, etcétera, las cuales necesitan aglutinarse y reconocerse en torno a determinados emblemas, en el caso del rock, de las estrellas, de la vestimenta («facha»).

[7] Una de las investigadoras más prolíficas respecto a las redes sociales en México es Larissa Lomnitz, remito a su trabajo más clásico (1975) y a los de (1984) y (1987). Otro interesante trabajo es el de Eric Wolf (1980). Por último cito dos trabajos recientes de antropólogas más jóvenes, que muestran lo exitoso que puede ser para algunos sectores subalternos hacer uso de las redes sociales: Catharine Good Eshelman, (1988) y el de Haydée Quiroz Malca, (1989).

[8] Citaré solamente dos textos peruanos: Jurgen Golte y Norma Adams (1987) y Jorge Parodi, (1986).

La mayoría, si no la totalidad de las dimensiones de la vida en México, están atravesadas por redes de parentesco, generacionales, de clase, étnicas, de género. Funcionan como anclajes más particulares y primordiales para la identidad, son unidades sociales más pequeñas que brindan apoyo comunitario emocional. Estas redes sociales no son exclusivas, pues permiten a una persona pertenecer a varias a la vez y, en cada una, desplegar aspectos diferentes de su ser a modo de personalidades diferenciadas. Maffesoli (1990: 141-142) observa que una característica de la socialidad es que

> la persona juega papeles tanto al interior de su actividad profesional como en el seno de las distintas tribus en las que participa. Como su traje de escena cambia, esta persona se dispondrá, según sus gustos (sexuales, culturales, religiosos o amistosos), a ocupar su lugar, cada día, en los distintos juegos del *theatrum mundi*...; de ahí la importancia de la apariencia (que es el vector de agregación)... la estética es un medio de experimentar o de sentir en común. Es, asimismo, un medio para reconocerse...

La dicotomía masa-individuo en las sociedades masivas es solucionada a través de la agregación electiva en redes de sociabilidad materializadas en minigrupos o colectividades que se construyen en espacios próximos como comunidades empáticas reales y tangibles.

El rock y, el rock mexicano en particular, es un espacio interpelador del movimiento rockero y de las comunidades/colectividades de chavos que se aglutinan alrededor del gusto por algún estilo musical rockero en particular. Todos se definen rockeros, no sólo en cuanto al gusto por este género musical en particular, sino y principalmente, por la «forma de vida»[9] distintiva que proponen, intentan vivenciar o creen compartir en su definición frente a otras identidades urbanas. Sin embargo, al interior del movimiento, cada comunidad se delimita fuertemente frente a la otras partiendo del estilo rockero musical que más disfruta. Así, *rupestres* y *metaleros*, *punks* y *jipitecas*, *blueseros* y *new ages*, *tecnos* e *industriales*, y otras colectividades rockeras coexisten, conviviendo en espacios comunes como el del tianguis del Chopo y delimitan sus espacios más próximos a través de las tocadas, los "revens" y otras actividades culturales.

Otra propuesta muy vinculada a la anterior, es la de abordar el consumo de rock mexicano «como proceso ritual». En el rock mexicano, uno de los espacios de mayor ritualización de las relaciones sociales es la *tocada* semanal.[10] Aquí, abordo este desarrollo, como un momento fuerte (en términos afectivos) del proceso de formación de identidades/colectividades rockeras. La *tocada* forma parte importante del

[9] Muchos músicos rockeros, como se verá a lo largo del rock *ondero* y del *punk-hardcore* nacional, sostuvieron que el rock era una manera de vida diferente/alternativa a la forma que los medios de comunicación imponen como única. Los fans profundamente creen compartir con sus grupos esta actitud frente al «sistema».

[10] Por *tocada semanal* entendemos las múltiples propuestas de «conciertos» que vía carteles pegados en las salidas del metro, en el tianguis del Chopo, en las esquinas de los barrios, colonias y escuelas reconocidas como «rockeras» o, simplemente, vía invitaciones de los *cuates*, se realizan cada semana. Por la particular historia del rock mexicano, el concierto se identifica aún con los eventos que se realizan en algún lugar más institucional (Auditorio Nacional, Palacio de los Deportes, Auditorio Angela Peralta y otros), mientras la *tocada* puede ser en cualquier calle, corralón desocupado o salones con espacio para el baile. Sin embargo, muchos conciertos se han convertido en *tocadas* (en tanto involucra el aspecto dancístico) y muchas *tocadas* no llegan a ritualizarse.

reconocimiento/identificación con «el otro» para definir el «nosotros» los rockeros, «nosotros» los *punks*, «nosotros» la Banda de los Mierdas, etcétera.

En el estudio sobre el ritual masivo de semana santa en Iztapalapa, Mariángela Rodríguez (1991: 100-101) define el *ritual* como

> un acto de comunicación que nos informa... (ideológicamente) al transmitir normas, valores, patrones de conducta, (esto es) conjuntos de mensajes acerca de la vida social que se consideran dignos de ser trasmitidos a otras generaciones.

García Canclini refuerza esta definición al proponerlo como lugar «a través del cual la sociedad selecciona y fija, mediante acuerdos colectivos, los significados que la regulan» (1993: 32). Al igual que Douglas e Isherwood, este autor subraya que la función de los rituales es «contener el curso de los significados» y volver «explícitas las definiciones públicas de lo que el consenso general juzga valioso».

Rodríguez incluye otros aspectos importantes en un ritual, como la carga emocional que contienen los símbolos más importantes de un evento como éste y que hacen exitosa la transmisión de esta información entre el auditorio que participa en ellos, al fusionar «el conocimiento del mundo y sus aspectos emocionales (síntesis de la cosmovisión y el *ethos*)».

> (El ritual) se define fundamentalmente como evento comunicativo, en tanto transmite mensajes que en este caso son de carácter dramático. Los ritos tratan de afirmar de manera cíclica los significados; son recurrentes en el tiempo, también buscan crear en los participantes ciertos estados mentales, al ser eventos conmemorativos. Hay un profundo sentido de renovación para los ritualistas, quienes renacen periódicamente a partir de estos eventos. La sociedad... se renueva periódicamente; se trata de un desborde cíclico ante una continencia prolongada. En función de lo anterior, suele caracterizarse al rito como estructurante y desestructurante, al orden y al caos como sus componentes centrales; éstos aluden también a la afirmación y negación de un grupo social.... La información que portan... es de carácter ideológico... apuntan a modelar el orden social, en el mismo sentido que lo haría el orden jurídico o político. Transmite normas, valores y modelos de formas de ser, lo que en un ritual es la escenificación de la propia estructura jerárquica. Esta transmisión ideológica, al estar pautada desde la hegemonía, tiende a la creación de un consenso para lograr la reproducción de las relaciones sociales de existencia... Los ritos son una forma de conducta consagrada, donde lo fundamental... es que se realizan propuestas como pautas generales de vida para ser asumidas como verdaderas; la eficacia de este proceso se asegura al promover movilizaciones afectivas que refuerzan la propuesta mítica... En los ritos, el mundo imaginado y el mundo real se funden en la dimensión simbólica que busca modelar el *ethos* y la cosmovisión de un pueblo... (Rodríguez, 1991: 40-42, 100-101).[11]

[11] Geertz (1987: 87-117) sostiene prácticamente lo mismo respecto a los ritos religiosos balineses. Por *ethos* de un pueblo, entiende el «tono, el carácter y la calidad de... vida, (el) estilo moral y estético», que se convierte en algo intelectualmente razonable —a través de la creencia y la práctica religiosas— al mostrárselo como representante de un estilo de vida idealmente adaptado al estado de cosas descrito por la cosmovisión (o cuadro que ese pueblo se forja de cómo son las cosas en la realidad).

En un análisis sobre la ritualidad en algunos conciertos de rock en el Distrito Federal, Nivón y Rosas Mantecón (1993: 125-126) observan que la interdependencia que existe entre los rituales y el contexto externo de relaciones sociales no suprime necesariamente la dinámica propia que los rituales puedan tener más allá del contexto en que se produzcan. Desde esa perspectiva, los rituales tendrían una doble dimensión, ellos no sólo serían representaciones/actuaciones de las relaciones sociales, también motivarían a la acción.[12] Este planteamiento les permite «superar la idea de que éstos constituyen exclusivamente una forma autoritaria —es decir, impuesta desde el poder— de organizar las relaciones sociales».

Esta perspectiva es sumamente interesante para abordar la *tocada* como proceso ritual rockero. Si se considera la «acción» como la posibilidad de los sujetos de transformar/invertir el orden social en el plano simbólico (o ciertos aspectos del mismo, los que los atañen como chavos y rockeros, por ejemplo), la *tocada* puede proponerse como el espacio ritual rockero en donde los chavos experimentan/sienten en común, esto es, viven —sólo por unas horas, sólo transitoriamente— cierta inversión simbólica de las jerarquías sociales que experimentan en su cotidiano institucional (sobre todo, aquellas que viven en la escuela, en el trabajo, con el aparato represivo —«la tira», con la moral familiar y religiosa). En ese sentido, la *tocada*/el concierto rockero es un espacio para experimentar el *communitas* en su oposición a la *societas* (Turner, 1990), que pertenece al orden de la cotidianeidad institucional por la que atraviesan los/as chavos/as en este momento de sus vidas. Es, en suma, un rito de transgresión simbólica de las jerarquías sociales, que los convierte a todos en uno solo, unidad («nosotros») que presupone la alteridad frente a «los otros» (la sociedad, los otros chavos no rockeros) y que se expresa en la hermandad corporal, gestual, de «facha», de «actitud».

Eso es lo que se puede observar en una tocada semanal en donde participan varios grupos, es el denominado «desmadre» que se suscita (casi) «siempre» al romper la barrera de seguridad entre músicos y bandas, en el *slam* colectivo que se arma espontáneamente; en los movimientos sensuales y bastante sexualizados del baile, en el «chingasumadre» masivo que Alex Lora (El Tri) que genera al levantar el dedo anular en alto; en las letras de muchas *rolas* que denuncian la corrupción y el abuso de autoridad de los cuerpos policiacos hacia los rockeros, sólo «por andar vestidos como andan».

Esto ha sido interpretado por Monsiváis y, en cierto modo, por Nivón y Rosas como una «petición masiva de participación» por parte de los jóvenes hacia el Estado. Prefiero interpretar esa actitud de otra manera: como parte de la lucha que tienen los rockeros —desde la represión del 68 y después de Avándaro— con la sociedad civil, el Estado y las industrias culturales nativas por el derecho a su existencia como jóvenes y rockeros, esto es, distintos a otros jóvenes no rockeros.[13]

[12] Los autores entienden la acción como el conjunto de intervenciones efectivas y eficaces para la reproducción y transformación del orden social, mientras la actuación sería el conjunto de acciones en las que se representa a la sociedad a través de un comportamiento simbólico.

[13] En el año de 1993, la celebración del 6o año de vida del grupo Caifanes fue realizada en el Palacio de los Deportes y por primera vez un grupo mexicano ocupaba totalmente ese lugar sin ser considerado sólo grupo «abridor». En esa tocada, Saúl, cantante y compositor, señaló a los 20 000 jóvenes que se dieron cita allí para apoyar, por primera vez ver al grupo en directo, que ser joven era un delito en el México actual y dedicó la *rola* (y el título del tercer disco de Caifanes) *El silencio*, al silenciamiento del rock mexicano durante 25 años por parte de los medios masivos de comunicación.


México, 1968. Foto: *Revista de revistas*

Esta lucha se hace, en concreto, a través de las actitudes (en una tocada sin permiso legal, en el «aquí estamos a pesar de lo que nos pueda pasar») y se expresa no sólo en el orden de lo verbal (letras de rolas), sino en el *look*/»facha» (insistiendo en andar vestidos y peinados de la manera que les dé la gana en contraposición a la manera como la familia, la tele y la sociedad lo dictan en ese momento), en los gestos (básicamente groseros y contra la moral y las buenas costumbres adultas: agarrándose los genitales, desnudándose el dorso, pintándose exageradamente y provocando el insulto de «putas», en contraposición a la supuesta virginidad que las chavas deberían cuidar), etcétera. En realidad, los chavos viven en conjunto, en ese momento y pragmáticamente la inversión de la relación (de subordinación) jóvenes/adultos.[14] En las *tocadas* los rockeros refuerzan y renuevan a través de sus comportamientos, actitudes y *rollos*, la propuesta mítica rockera: su utopía de vida.

Así, en la tocada «el personal» vive en común ritualizadamente, por unos momentos, con lenguaje simbólico no verbal, la libertad que reclama a las instituciones sociales —la utopía/mito de «sé lo que tú quieras ser». Los cuerpos participan de la conmemoración a la que fueron convocados, los sentidos se experimentan entre pares, la utopía/mito: «prohibido prohibir», toma el centro del escenario. A través de movimientos/gestos corporales, «fachas», fragmentos de *rolas*, atmósferas musicales (muchas veces delirantes), escenografías, el personal (músicos y audiencias) se comunica entre sí, se convence de su existencia como jóvenes/rockeros y del sentido de la misma, cada quien se reconoce en el otro, se pierde en el colectivo, se sabe parte de una comunidad mayor, la rockera, pero también, la humana.

Ésas son las maneras de comunicar los mensajes en las *tocadas*, los significados y propuestas como pautas de vida para ser asumidas como verdaderas dentro de la comunidad rockera. La *tocada* es uno de los momentos de construcción identitaria rockera más importante, es un espacio privilegiado en donde el mundo imaginado y el mundo real se funden en la dimensión simbólica para modelar el *ethos* y la cosmovisión de la comunidad rockera.

[14] En lugar de describir alguna *tocada*, remito a la lectura de partes que están escritas en este trabajo y que pueden leerse como una sola para la comprensión de lo que aquí se está diciendo sobre la *tocada* como ritual: el Festival de Avándaro (capítulo III); los rituales en el rock: el Tri, Caifanes (capítulo IV) y la *tocada*, el «slam» (capítulo VI).

Como sostiene Maffesoli (1990: 46-47), quien apoya su concepción de ritual en 1Durkheim, el ritual no está orientado hacia meta alguna, por el contrario, éste es repetitivo y, por ello mismo, tranquilizador. Su única función consiste en confortar el sentimiento que tiene de sí mismo un grupo dado, al recordarle que «forma cuerpo» y proclamar el retorno de lo mismo a través de la multiplicidad de los gestos rutinarios o cotidianos. La repetividad del ritual es, para este autor, el índice más seguro del agotamiento de la comunidad pero, al mismo tiempo, asegura el perdurar del grupo. [15]

En este acercamiento a la *tocada* relevaré los intensos/poderosos estados emocionales, si no pasiones, que se desatan e impulsan a la chaviza para armar todo «ese desmadre». Pues, como Rosaldo (1991: 24), sostengo que las emociones intensas deben ser consideradas variables clave potenciales para las explicaciones de los rituales.

Así, en el análisis de la *tocada* semanal de rock acentuaré todo lo que une al auditorio y los intérpretes rockeros, todo lo que vehicule la constitución o expresión de una identificación social, incluidos los intensos sentimientos compartidos en ella. Como sostiene la antropóloga Rodríguez (1991: 41):

> cuando un grupo comparte una manera de ser lúdica, ritual, de interpretación y creación de su realidad, se da un proceso de identificación así como un sentido de pertenencia a dicho grupo,... forma de adscripción (que) también plantea su diferenciación frente a otros conjuntos sociales.

Resumiendo, el consumo de rock mexicano —en la forma que sea— se ha constituido en un ámbito donde las clases y los grupos compiten por la significación social-cultural legítima, donde se realiza (en términos vivenciales) la diferenciación social y distinción simbólica entre los grupos y, en espacio privilegiado de integración-comunicación entre la chaviza que gusta de la música rock hecha localmente, música que «le dice» directamente cosas con las cuales se identifica. Por intermediación del «objeto rock» se identifica, también, con otra chaviza a la que le suceden cosas similares y con las que «conecta/enchufa». Una *tocada* rockera, asistir al sabatino tianguis del Chopo, un «revens», un lugar cualquiera, se vive ritualizadamente, esto es, con todas las pasiones que estos procesos suscitan, potenciando aún más la identificación entre los sujetos de la acción. En ese sentido, el consumo de rock mexicano es un excelente lugar de reconocimiento y de objetivación de los deseos para cierta chaviza que hace ese ambiente/esa atmósfera. Entre ellos, el deseo de ser amado y reconocido (García Canclini, 1993: 31), esto es, el «lugar de calor» del que hablan recurrentemente Maffesoli y Rosaldo. Aquí se sostiene que el análisis social y cultural no está reñido con detectar y registrar la dimensión afectiva de este proceso cultural.

[15] Curiosamente, esta concepción sobre el ritual está en la misma línea de la concepción ancestral de la cultura china sobre el efecto entusiasmador de la música en los seres humanos: «... la música posee el poder de disolver las tensiones del corazón surgidas de la vehemencia de oscuros sentimientos. El entusiasmo del corazón se manifiesta espontáneamente en la voz del canto, en la danza y el movimiento rítmico del cuerpo. Desde antiguo el efecto entusiasmador del sonido invisible, *que conmueve y une los corazones de los hombres*, se percibía como un enigma. Los soberanos aprovechaban esta propensión natural a la música. La elevaban y ponían orden en ella. La música se tenía por algo serio, sagrado, que debía purificar los sentimientos de los hombres. Debía cantar loas a las virtudes de los héroes y tender así el puente hacia el mundo invisible... Los sentimientos religiosos frente al creador del mundo se unían a los más sagrados sentimientos humanos, los sentimientos de veneración a los antepasados. Estos eran invitados, con motivo de tales servicios religiosos, como huéspedes del Señor del Cielo y representantes de la humanidad en aquellas regiones. Al enlazarse así... el pasado propio con la divinidad, se celebraba la alianza entre la divinidad y la humanidad». (*I-Ching o El libro de las Mutaciones, El Entusiasmo*)

Por último, el consumo de rock mexicano, conceptualizado como conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que prevalece el valor simbólico, estaría estrechamente vinculado a la dimensión de la socialidad (entendida como socialización lúdica) de los jóvenes, esto es, a la creación de «tribus»/bandas/colectividades o identidades juveniles rockeras en las urbes. Éstas se reunirían a partir de una especie de aura (ambiente) estético en la doble acepción que Maffesoli da al respecto, como medio de experimentar/sentir en común y como medio para reconocerse —a través de las máscaras/las apariencias. (1990: 141). [16]

C. Del consumo a las identidades juveniles rockeras.

El rock en México tiene más de treinta años de existencia. Como se ha sostenido en este texto, son muchas las generaciones de chavos y chavas que han hecho de él su lugar de reconocimiento, de identificación y, por tanto, de agregación como jóvenes y rockeros y, en ese sentido, distintos a otros jóvenes no-rockeros.

Abordaré la especificidad de las identidades/colectividades rockeras juveniles con los siguientes conceptos: *juventud, culturas juveniles, identidad, estilos juveniles*, así como las relaciones entre estilos, agregaciones juveniles (la banda, particularmente) y territorio.

Desde la antropología de las culturas juveniles, Carles Feixa (1993e: 15-16) [17] propone abordar la juventud como una *construcción cultural*; esto es, a través del estudio de contextos sociales y culturales específicos en los que la «cuestión juvenil» es planteada y resuelta. La continuidad dinámica de la construcción cultural denominada *juventud* es producto de la interacción entre las condiciones sociales y las imágenes culturales que cada sociedad elabora en cada momento histórico sobre este grupo de edad.

El concepto de *condiciones sociales* hace referencia al conjunto de prácticas institucionalizadas, así como al sistema de derechos y obligaciones que definen y canalizan los comportamientos y las oportunidades vitales de los jóvenes. El de las *imágenes culturales* refiere: 1) al conjunto de atribuciones ideológicas y de valores

[16] En este mismo sentido se pronuncia Katya Mandoki, investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (*UAM-X*), cuando pregunta: «¿Por qué una estética de la identidad si no hemos mencionado nada que sea particularmente bello? La belleza es una cualidad asociada a una situación donde el sujeto establece una relación con las formas o manifestación sensible y/o conceptual de un objeto (cualquiera: la naturaleza, una obra de arte, un rostro, una fórmula matemática, una idea) en la que *se produce un efecto emotivo*. El efecto identidad es también aunque no solamente un efecto emotivo. La identidad no es solo un concepto aséptico; es una experiencia preñada de sensaciones, asociaciones, emociones» (Mandoki, 1992: 165-182).

[17] La base de esta parte está armada en función de las nociones y categorías que este antropólogo catalán ha venido desarrollando para abordar a la juventud de su país y a la de México. Con toda sinceridad agradezco sus comentarios a textos que he publicado anteriormente y a la ayuda prestada en la construcción y análisis del presente. Sin embargo, no excluyo la revisión y el estudio de autores que en México han venido abordando el fenómeno juvenil y, en particular, el objeto de estudio denominado «chavos banda». Remito, en ese sentido, a la lectura de una reflexión, donde se realiza una primera revisión sobre el desarrollo de las investigaciones sociales durante la década de los ochenta que en México tocaron, directa o indirectamente, la relación jóvenes urbanos e identidades colectivas (Urteaga C.P., 1993b).

asignados en cada momento a los jóvenes; y, 2) al universo simbólico que configura su mundo, que se expresa en objetos materiales (como la moda o los bienes de consumo) y elementos inmateriales (como la música y la jerga). En ese sentido, mientras las condiciones sociales revelan la situación estructural de los jóvenes, las imágenes culturales expresan las elaboraciones subjetivas de los propios actores (según los mismos jóvenes o las instituciones que intervienen en sus mundos). Ninguno de los dos es estático, puesto que tanto las condiciones sociales como las imágenes culturales se van configurando a partir de la negociación (conflicto/adaptación) entre los discursos institucionales y las elaboraciones simbólicas o aspiraciones de los jóvenes.

En las sociedades modernas y, en particular, en la sociedad mexicana actual, la no integración —o integración parcial— de los jóvenes a las estructuras productivas y reproductivas de la sociedad es una de las características que este grupo social comparte con otros como las mujeres, los de la tercera edad y las minorías étnicas. Sin embargo, la particularidad de los jóvenes (comprendidos aquí los hijos de los sectores dominantes) estriba en que se encuentran tradicionalmente excluidos de la posibilidad de configurar, por sí mismos, sus aspiraciones, deseos y necesidades inmediatas. En términos de la imagen social, es decir, entre las atribuciones ideológicas y los valores asignados a «los jóvenes» en la sociedad mexicana, se encuentra el hecho de que deban estar sometidos a la tutela y control económico y moral de instituciones como la familia, la escuela, la iglesia, el servicio militar y antes de los problemas de desocupación actuales, la laboral.

Para el caso de México y, al parecer, de gran parte de las sociedades latinoamericanas, a todos estos ámbitos obligatorios de socialización o control moral y social hacia los jóvenes, se agrega la vigilancia y represión directa por parte de los cuerpos policiacos de la sociedad a cualquier manifestación juvenil colectiva/grupal. «Ser joven» en la sociedad mexicana actual, por lo menos claramente desde la generación del 68, es ser considerado «sospechoso» de delinquir y/o de ser un rebelde social, como han demostrado estudios anteriores sobre los jóvenes urbanos mexicanos.[18]

Paradójicamente, la condición de subordinación (económica/moral/social) por la que atraviesan los jóvenes transitoriamente, al interior de la mayoría de sus ámbitos de socialización, no sólo no ha podido «domesticarlos», sino que ha posibilitado —al tener a todos los chavos juntos por determinadas horas al día— la creación de redes horizontales de solidaridad e interacción entre los mismos jóvenes. Estas redes se objetivan en grupos de jóvenes que se forman a partir de su indefensión al interior de los ámbitos de socialización tradicionales y/o fuera de ellos.

En ese sentido, puede hablarse de una apropiación simbólica por parte de los chavos de ciertas zonas/áreas intersticias dentro de los ámbitos de socialización tradicionales (escuela, iglesia), así como de la creación de sus propias zonas de control en el único espacio que pueden negociar con sus tutores, el de la socialidad con sus pares en el enorme tiempo libre del que «gozan». Esta socialidad se materializa espontánea, si no naturalmente, en la formación de grupos como las bandas juveniles de la década de 1980 en las ciudades de México y Nezahualcóyotl.

[18] Entre otras están: Valenzuela 1988 y 1991; Reguillo 1991; Gaytán 1988a, 1988b, 1990a y 1990b; Urteaga, C.P., 1990a, 1990b, 1990c, 1993a y 1993b.



Volante: Colectivo Cambio Radical, 1988

D. De las relaciones entre bandas, culturas juveniles, estilos y territorios.

Con Valenzuela (1993b) y Reguillo (1991) me permito definir *la banda* como una forma espontánea si no natural de agregación juvenil en los sectores populares y clasemedieros bajos[19] La banda es una forma de socialización paralela y/o alternativa a las tradicionales es, también, una forma de agrupación solidaria entre pares y/o generaciones que cumple hacia dentro una función integradora y hacia afuera una función delimitadora (defensiva), y algunas veces, impugnadora. Sin embargo, habría que matizar esta última argumentación. Como observa Valenzuela (1993b), los cuestionamientos de las bandas al «sistema» no se centran de manera prioritaria en las relaciones sociales de producción, sino que apuntan a otras esferas de la vida, entre las que se encuentran su propia subjetividad (que tiene que ver con la necesidad de autoafirmarse positivamente como jóvenes frente a la descalificación adulta), las respuestas a la violencia policiaca, sus búsquedas de opciones de empleo, de espacios horizontales de recreación y de socialidad.

Las bandas, señala el mismo investigador, no han logrado rebasar los marcos reivindicativos, si bien trastocan la normatividad social a partir del hecho factual de vivir con códigos distintos (modificando partes de su forma de vida y cuestionando aspectos institucionalizados de la misma) carecen de un planteamiento colectivo frente a esta institucionalidad. En todo caso, y como también observa Feixa en España, en las situaciones más favorables, las culturas juveniles llegan hasta la elaboración fragmentaria de visiones del mundo alternativas a la visión social hegemónica.

No es precisamente en la dimensión de lo social o de lo político donde las bandas son efectivas o eficaces para trastocar la normatividad social, sino más bien, en el plano cultural-simbólico. Es en esta dimensión donde los jóvenes agregados pueden negociar, si no ganar ciertos espacios de autonomía para sí mismos y, en este proceso, construyen identidades colectivas. Estos grupos de jóvenes históricamente han llegado a generar «nichos culturales» a través de los cuales se han constituido, precisamente, en una especie de continente diferenciado de otros grupos sociales que habitan las ciudades contemporáneas. Estos nichos se han traducido frecuentemente en la existencia de una multiplicidad de «culturas juveniles».

Feixa (1993e: 45-49) propone entender por *culturas juveniles* las diversas y heterogéneas formas culturales grupales que expresan formas de vida particulares/distintivas, con significados y valores manifestados en sus sistemas de creencias, usos

[19] En el interior de las bandas juveniles los sujetos comparten necesariamente una condición de clase.

y costumbres (visiones del mundo).[20] Lo más importante de estas significaciones es que orientan[21] a los individuos en sus vidas cotidianas y para el caso concreto de los jóvenes, les permiten, a pesar de las condiciones desiguales de poder y de recursos en que se encuentran, mantener algunos niveles de autoafirmación. Las culturas juveniles se objetivan en modelos de relaciones y de organización social y en formas de estructuración del espacio y del tiempo. [22]

> En el plano de las imágenes culturales, las culturas juveniles se traducen en «estilos» más o menos visibles, que a manera de *bricolage* integran elementos heterogéneos provenientes de la moda, la música, el lenguaje, el comportamiento no verbal, el graffiti, los mass media, etcétera. (Feixa, 1993c: 126).

Dicho de otra manera, el estilo puede ser definido como la dimensión simbólica de las culturas juveniles y se expresa en un conjunto de elementos materiales e inmateriales que los jóvenes consideran como representativos de su identidad como grupo. [23]

Carles Feixa (1993e: 98-101) considera que son cuatro los grandes elementos para la construcción de un estilo: la jerga, la música, la estética y las producciones culturales. [24]

a) *Jerga*. Cada grupo tiene la propia, un vocabulario especial que es comprensible sólo por sus miembros. La jerga cumple varias funciones importantes en las culturas juveniles, a través de ella los/las chavos(as) pueden ahorrarse explicaciones; también sirve para precisar experiencias juveniles que en el

[20] Feixa prefiere el término *culturas juveniles* y no *cultura juvenil* para resaltar la diversidad y heterogeneidad juvenil en el espacio, tiempo y en la estructura social. Puesto que en la construcción identitaria juvenil intervienen simultáneamente varias variables como las condiciones de clase (culturas parentales), de género, de generación, de preferencia sexual y étnica, además de la de espacio/territorio.

[21] Gilberto Giménez (1992b:188-189) sostendría que estas significaciones son representaciones operativas, ya que operan (valga el pleonasmo) en la vida social —en el plano intelectual y práctico— como realidades preformadas, como marcos de interpretación de lo real y de orientación para la acción.

[22] Feixa comenta: «En un sentido amplio, las culturas juveniles refieren al conjunto de formas de vida y valores, expresadas por colectivos generacionales en respuesta a sus condiciones de existencia social y material. En un sentido más restringido, señalan la emergencia de la juventud como nuevo sujeto social, en un proceso que tiene lugar desde fines de los años cincuenta, y que se traduce en la aparición de una *microsociedad* juvenil, con grados significativos de autonomía con respecto a las instituciones adultas, que se dota de espacios y de tiempos específicos» (Feixa, 1993c: 123).

[23] Cabe señalar que los estilos no son construcciones estáticas, tienen ciclos históricos durante los cuales pueden cambiar tanto las imágenes culturales como las condiciones sociales de los jóvenes que los vivencian. Habitualmente, tienen un origen fechado, son producto de procesos de fusión de estilos juveniles anteriores y experimentan en su desarrollo diversos procesos de difusión (en determinadas clases sociales) y de fisión (de donde salen tendencias estilísticas divergentes). Simultáneamente, padecen del «etiquetamiento»/»higienización» por parte de los medios masivos de comunicación. El producto de estos procesos es la difusión del estilo entre ámbitos sociales y territoriales similares (que trascienden las fronteras nacionales). Todos los estilos experimentan periodos de apogeo, reflujo, decadencia y fin, para luego re-vivir en otra generación (los *revivals* de los rockanroleros del cincuenta/sesenta fueron los *rockabillis* de finales de los setenta, e inicios de los ochenta, por ejemplo).

[24] Brake (1985) sostiene que el estilo puede definirse a través de tres elementos: a) la «imagen», esto es, la apariencia compuesta por el vestido y accesorios como un corte de pelo, joyería y artefactos; b) el *demeanour* o el comportamiento, compuesto por la expresión, la manera de andar y la postura; y, c) la jerga, un vocabulario especial y las maneras como es pronunciado, hablado.

vocabulario adulto no existen pero, sobre todo, sirve para reforzar y mantener la identidad del grupo respecto a los otros grupos. La jerga juvenil está construida con materiales provenientes de las culturas marginales (como las subculturas de la droga y la cárcel), de los lenguajes contraculturales (*beats*, rock, *hippies*, *yuppies*, etcétera) y, también, de la constante invención de significados y significantes de los chavos en su necesidad de autoafirmarse positivamente frente a los adultos. En algunos casos, como en el lenguaje de la *onda* mexicana, por ejemplo, muchos, si no la totalidad de sus términos, se han filtrado-difundido entre sectores más amplios de la juventud mexicana; en otros casos, el conocimiento del lenguaje creado sólo se circunscribe a los miembros de ese grupo, como el lenguaje de los cholos en la frontera norte, por ejemplo.[25]

Cholo. Foto: *Anónimo*

Para el caso de los sectores juveniles estudiados —los rockeros de la década de 1980— el lenguaje creado por la *onda* mexicana (la versión hippie mexicana), cuya máxima expresión se encuentra en su literatura, es la base verbal que los une y les permite un espacio de creación de nuevos o distintos términos constantemente. La *onda* construyó su lenguaje en el contacto con ciertos barrios populares en donde se podía comprar marihuana. Los chavos de la *onda* mezclan la jerga que proviene del rock ácido, psicodélico y del *pop*, con la jerga que sobre la droga y su consumo tienen los sectores populares urbanos de mediados/finales de los cincuenta.

La consolidación y aparición pública de las bandas juveniles dentro de los sectores juveniles populares urbanos en la década de los ochenta, evidenció la apropiación del lenguaje de la *onda* [26] por parte de estos sectores y los usos actuales del mismo. Los rockeros estudiados de esta década tienen, también como base de comunicación, el uso actual, esto es, «bandoso», del lenguaje de la *onda*, al cual alimentan con la jerga rockera de los nuevos grupos de la escena rockera internacional. Cada comunidad rockera (*rupestres*, *jipitecas*, *tecnos*, *punks*, *heavys*, *thrashers*, *grunges*, *oscuros*, etcétera) desarrolla jergas específicas como parte de su autoafirmación como identidad diferenciada de las otras colectividades.[27] Y todo el movimiento rockero puede comunicarse

[25] Invito a la lectura de *¡A la brava ése!* de José Manuel Valenzuela (1988).

[26] Cabe recordar que los miembros de la *onda* mexicana, los denominados *jipitecas*, eran mayoritariamente de origen clasemediero, si no alto, de la sociedad urbana mexicana.

[27] Como ejemplo pongo palabras como *slam*, nacidas del estilo *hard-core punk* (otra serie de palabras provenientes de la corriente musical y de su propuesta ideológica que es el *punk* para la chaviza rockera), que luego se traslada a la escena *heavy metalera* (metálica y pesada) y en especial a la *thrashcoriana* (que proviene del verbo *thrash*: azotar, zurrar o arrojarse o tirarse violentamente), luego pasó al movimiento *grunge* nacido en Seattle, EUA, como mezcla de los sonidos rockeros más intensos de los ochenta y de los sesenta, para, posteriormente, abarcar a toda la gama de estilos rockeros en los noventa, donde ya no se baila en parejas, se baila *slam* o se *slamea*.

entre sí, teniendo como base el lenguaje de la *onda* y sus reactualizaciones.[28]

b) *Estilos juveniles*. El rock ha sido y es uno de los géneros musicales más asociados con éstos. Se tienen las siguientes relaciones: grupo rockero The Who con la cultura juvenil *mod*, a los Sex Pistols con los *punks*, a los exponentes del *reggae* con los *rastafarians*, rock pesado con los *heavy metaleros*, a Alejandro Lora con las «bandas juveniles», etcétera.[29] Los jóvenes usan el rock como vehículo interlocutor de sus experiencias y necesidades de todo tipo, también como espacio de creatividad y realización personal/colectiva, como lugar de interacción y agregación social a partir de una identificación colectiva emocional, que induce a una "fusión afectiva simbólica" (Maffesoli, 1990) de los chavos (músicos y fans) entre sí.[30]

c) *Estética*. Moda, *look*, «facha» son palabras que parecen significar lo mismo: remiten al vestido, al corte de pelo, a la cantidad de colgijos,[31] tatuajes y accesorios que usan y a las formas como los usan. La «facha» es uno de los elementos más importantes mediante la cual los jóvenes descubren y expresan su identidad. El *look* pone de manifiesto, en primer lugar, cierta independencia respecto a los padres y a la sociedad adulta inmediata, a través de él, la chaviza se reapropia de sus propios cuerpos, los ocupa con sus gustos por primera vez —les proporciona una imagen con la que se siente cómoda— y, con ello, manifiesta el control sobre sí misma. Incluso a través de sus nuevas imágenes/*looks* la chaviza llega a expresar cierta resistencia o rebelión contra determinados valores y costumbres de la sociedad adulta. Los jóvenes se han venido apropiando de la moda, sobre todo, después del nacimiento del rock y han hecho de ella un lugar de autonomía y libertad (al vestirse de una manera desenfadada y extravagante) frente a los patrones adultos de vestir (más formales y «correctos»).

En segundo lugar, la «facha», como dice Yonnet (1988: 233):

> informa sobre la identidad de los (jóvenes) que componen el grupo, marca sus divisiones internas, de manera que el vestido permite no sólo la identificación de lo que une, sino también de lo que separa. La vestimenta puede señalar, marcar, conservar, implicar, disminuir, ocultar, profundizar, renovar e interpretar nueve grandes divisiones[32] del hombre.

[28] En los noventa, sin embargo, asistimos a la incorporación dentro del lenguaje «bandoso» (esa mezcla de *onda* con lo cotidiano) de cierta parte del lenguaje *cholo* (fronterizo). Un ejemplo en ciudad Nezahualcóyotl: dos chavos *punks* se encuentran y se saludan: ¡*qué transa* (en lugar de *qué onda*) *ése!* (palabra del caló cholo).

[29] Feixa llama a este elemento, música. Yo he optado por denominarlo en directo rock, pero ello no excluye la posibilidad (y realidad) de que otros géneros musicales también provoquen la creación de estilos más o menos definidos. En Neza, como se verá en la introducción a la banda de los Mierdas Punks, esto es totalmente cierto. Las 130 bandas existentes en 1985 en Neza se distinguían entre sí básicamente por la «facha» y la música que gustaban bailar y escuchar. Lo mismo sucede en una ciudad como Los Ángeles en donde los cholos, así como los chicanos asumen "fachas" y ritmos mexicanos y/o afroantillanos tradicionales que mixturan con el rock norteamericano y el *rap* negro, como elementos de distinción y de exaltación de su diferencia frente a otras identidades citadinas.

[30] Remito a la lectura del capítulo IV. Compruébese los símbolos de fusión en la "facha", los gestos, el lenguaje y en las actitudes y modos de comportamiento del cantante/"gritante" con sus fans (auditorios).

[31] Por colgijos los jóvenes entienden todo lo que adorna la vestimenta y el peinado, es «todo lo que se cuelgan» en el cuello, las orejas, la nariz, los brazos, las muñecas, las piernas.



Volante: *Motín*, 1989

Es notable, en ese sentido, que si bien existe un *look* rockero, uno «punketa», otro «oscuro», «metalero», «jippioso» y demás, al interior de cada comunidad musical existan «bandas» que se distinguen unas de otras, por la manera como usan la vestimenta o los detalles de la misma. Así, por ejemplo, la comunidad *punk* mexicana comparte con la comunidad rockera ciertos colores básicos como el negro, el azul, el verde olivo y ciertas prendas de vestir como el pantalón de mezclilla y las chamarras de piel negras. La diferencia con otras colectividades, se observa en la manera de usar estos elementos y otros (como el cabello largo parado en forma de «mohicanos»), en detalles como ciertos colgijos como las calaveras, la *A* de la anarquía, los seguros, las navajas de afeitar, las cadenas de bicicleta, las cucharas, etcétera. En su interior, además, pueden distinguirse diferentes estéticas que informan de su pertenencia a determinada banda de cierto lugar. Así, los Mierdas Punks (*MP*) de ciudad Nezahualcóyotl y los Punks Not Dead (*PND*) de la ciudad de México, rivalizaron por un buen tiempo a través de la "facha". También, al interior de cada banda de chavos, cada uno de sus miembros hacía una composición única de los mismos elementos, como diría Yonnet (1988: 274): «cada vez más, el modo de vestirse revela la existencia de un yo irreducible».

d) *Las producciones culturales*. La mayor parte de los estilos se expresan también, públicamente, a través de espacios comunicativos como los *fanzines*,[33] las pintas, los graffitis, la radio, periódicos, revistas, grabados, tatuajes, pinturas, etcétera. Estos espacios son una prueba de la capacidad de creación e inventiva de los jóvenes que participan en estos estilos. Por medio de ellos, se comunican entre los miembros de la misma banda, con otras bandas de chavos del mismo estilo, en la misma ciudad, o de otros lugares (incluyendo otros países) y con la sociedad en su conjunto. Para ello, utilizan canales convencionales de la cultura de masas o bien crean por sí mismos canales más subterráneos y/o marginales. A modo de ejemplo, remito a la lectura de cómo el *punk*-rock se filtró en las ciudades de México y Nezahualcóyotl.

[32] Las nueve grandes divisiones del ser humano según Yonnet son: el sexo, la edad, la posición social, la actividad, la cultura, el lugar y el momento, el estado sanitario, las costumbres civiles, la posición político-ideológica y religiosa.

[33] El *fanzine* es una revista hecha artesanalmente por los miembros de un estilo. La palabra proviene de *magazin* y de *fans*, es decir, magazin hecho por los fans.



Volante: *Motín*, 1989

La mayor parte de los estilos juveniles está vinculada a la emergencia de la música rock y el centro de su origen, básicamente, aún está en Inglaterra y Estados Unidos. Sólo desde la década de los ochenta se tiene acceso a otras ofertas musicales provenientes de otras ciudades europeas, de África y de América Latina, en donde la fusión rock/ritmos musicales locales/nativos/nacionales ha permitido un espacio para la agregación espontánea —otras, politizada, dependiendo de los contextos sociales y políticos locales— de los/las chavos(as) en tribus, bandas que viven procesos identitarios colectivos determinantes en sus vidas. El *reggae* jamaiquino está vinculado a la identidad de los *rastafarians*, quienes tienen posturas políticas cuestionadoras de muchos de los aspectos del «sistema». El *rap*, salido de barrios y bandas juveniles negras de las ciudades de Estados Unidos, está siendo utilizado como canal de agregación de chavos de otras partes del mundo que viven contextos sociales y culturales similares y sienten que comparten esas experiencias y sensaciones.

En la relación rock-ritmos locales-identidades juveniles, el que se cante en diferentes idiomas no es obstáculo para la comunicación e identificación/proyección entre los chavos, pues mucho del lenguaje del rock no es verbal, es un lenguaje de imágenes, gestos y actitudes a interpretar por quien los ve. Éste es apropiado por las bandas, que lo transforman en estilos juveniles, a través de los cuales expresan su identificación con los grupos de rock y demarcan con los «no-rockeros»/»los otros» su propio «nosotros». A la vez, los grupos de rock tienen su origen en estas bandas y estilos rockeros; expresan directamente las vivencias y sensaciones cotidianas como chavos banda y rockeros y su éxito, entre una chaviza más amplia, depende precisamente, de la honestidad y autenticidad de su imagen como chavos de barrio (esto es, iguales a sí mismos). Es el caso del TRI, Caifanes, Maldita Vecindad, TEX-TEX, Banda Bostik, Santa Sabina y otros.

Por otro lado, la juventud es uno de los grupos sociales que establece una relación muy intensa con el espacio. Según Carles Feixa (1993e: 59), sin un espacio privado propio, recluidos en las instituciones educativas, con un exceso de tiempo libre por falta de empleo, los jóvenes se han apropiado históricamente de los espacios públicos de la ciudad para construir su precaria identidad social. A través de compartir modas, signos, música, normas y valores dentro de sus relaciones de amistad, transforman esos espacios «públicos» en «privados», esto es, crean ambientes «cálidos», si no «familiares».

Al respecto Rossana Reguillo (1991: 31), —quien estudió los usos de la comunicación entre ciertas bandas de Guadalajara, Jal.—, sostiene que

> la ciudad como punto de referencia simbólica necesita ser transformada de espacio anónimo a territorio, a través de complicadas operaciones de nominación y bautizo, que los actores urbanos realizan en un intento por construir lazos objetivables que sirvan para fijar y recordar quiénes son. Estas huellas (marcas) en el paisaje urbano se constituyen en las garantías de continuidad del grupo; vínculo entre el espacio construido y la entidad social.

Volante: *Colectivo Caótico*, 1989

Maffesoli (1990: 215) sostiene que el citadino vive el espacio del presente y en torno a esta sensación presentista, algo trágica, se construyen las redes de relaciones. Por ello, los grupos delimitan su espacio para reconfortarse o reforzarse afectivamente y así «integra(rse) al linaje de los ancestros». En ese sentido, la inscripción espacial (en torno a territorios reales o simbólicos y mitos comunes) conlleva a servir de memoria colectiva del grupo que la elabora.

Los territorios pueden ser considerados como escenarios o lugares sociales que van introyectando, en cada uno de los actores o miembros del grupo, una idea de quién es, quién ha sido y cuáles son sus posibilidades objetivas. Éstos son vividos como lugares de interacción social. Su función es la de garantizar la continuidad y la reproducción del grupo al devolverle (espejeándolo), una idea de quién es. Reguillo (1991: 33) sostiene que en la identidad *banda:* «el referente situacional se constituiría en el lazo entre el espacio y la representación que se hace el sujeto para sí mismo y para los demás sobre su identidad...»

Para Cohen (Feixa 1993e:60), la territorialidad (real o simbólica) es el proceso a través del cual las limitaciones ambientales son usadas para significar fronteras de grupo a las que se les inviste, generalmente, de un valor subcultural. La territorialidad es la manera en que los jóvenes viven su cultura como comportamiento colectivo y es, también, la forma en que las culturas juveniles se ubican en la comunidad.

Dentro de la comunidad rockera mexicana conviven grupos que demarcan sus territorios frente a "los otros", en términos reales/físicos/barriales (respondiendo a la manera tradicional cómo se han agregado las pandillas/palomillas/bandas de chavos en el Distrito Federal); con aquéllos que delimitan los suyos en términos simbólicos y más perecederos. Estos últimos hacen suyo algún lugar (un antro para tocadas, el tianguis del Chopo, una discoteca, una explanada en un edificio, una esquina, una estación del metro, un museo, etcétera) por algunas semanas, meses o años, espacios a los que invisten de una connotación secreta, a la que sólo pueden acceder «los entendidos». Una vez que ese lugar es invadido» por «gente extraña», la tribu se desplaza en busca de otro lugar en el que puedan restituir las condiciones para la creación de un «lugar de calor». En ese movimiento, las tribus van delimitando un mapa de la ciudad (de México o Nezahualcóyotl) que denomino «mapa mental rockero» [34] elaborado con base en los lugares de ocio públicos que vuelven «privados».

Este «mapa mental rockero» del Distrito Federal y Neza, es la manera como los chavos rockeros van conociendo la ciudad, van haciéndose de espacios/territorios en tiempos específicos del día. Gran parte de la vida de un chavo y una chava rockeros, se articula alrededor de los espacios y tiempos de ocio, en las rutas por hoyos, discotecas, casas culturales, por programas de radio, por discos, "revens" y «cotos». Esto es, alrededor de espacios «lúdicos» que no tienen otra finalidad/utilidad que el «estar juntos

[34] El nombre «mapa mental» urbano y su concepción están extraídas de Carles Feixa (1990c: 4,5,9). También está propuesta por el colombiano Armando Silva (1994).

Elvis Vicious: *Anónimo*, 1989

sin ocupaciones».[35] En ellos se van configurando universos distintivos que se concretan en amistades (los/las cuates, los «valedores»), el rock/el *punk*/el *hardcore*, bailes, bebidas/drogas, amoríos y, algunas veces, posturas políticas y artísticas.

Otra manera rockera de marcar territorialidad es la agregación alrededor del «culto» a los mitos rockeros. Desde su origen, el rock tiene una «mitología rockera» conformada por personajes como Elvis («The Pelvis»), Janis Joplin, Jim Morrison (The Doors), Jimmi Hendrix, Syd Barret, Sid Vicious, Kurt Cobain (Nirvana) y algunos otros. Aquellos transmiten "normas, valores y modelos de formas de *ser rockeros*". El «personal» hace uso de estas figuras para exaltar valores como la creatividad, la intensidad como motor de la vida, el uso místico de las drogas y la libertad de decidir su propia vida y muerte. En el respeto a estos personajes, que se transforma muchas veces en culto, se elogian valores previamente investidos de una connotación subversiva frente a los valores sociales y morales en boga.

Este estudio revelará parte de las tramas de significación que existen entre el rock —mercancía en la que prevalece el valor simbólico— y los jóvenes urbanos. No obstante, el sujeto/representación «ser joven», se construye desde una multiplicidad de adscripciones identitarias (de clase, género, generación, sexualidad, etnia) que se ubican, indistintamente, en dimensiones diferentes de la realidad y sólo una de ellas es el rock. En el análisis, también tendré en cuenta que los jóvenes están expuestos a los impactos sociales de los cambios ocupacionales, educacionales, económicos, con las consecuentes transformaciones (económicas/culturales), en los ámbitos familiar y barrial en este periodo particular de su historia.

Puedo sostener, sin embargo, que para los adolescentes de los sectores populares y medios de las ciudades de México y Nezahualcóyotl, el rock mexicano infunde en su aburrido/apático mundo de ocio,

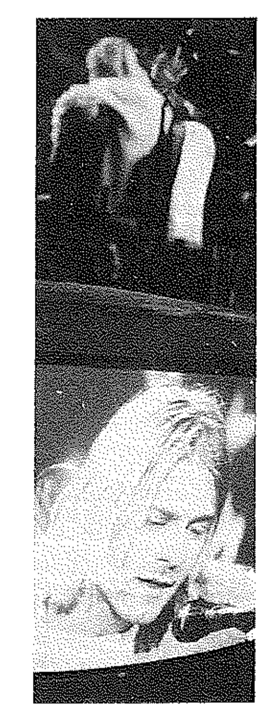
> un periodo intensamente emocional, lleno de color y excitación durante el breve respiro entre la escuela y la inseguridad de los primeros días del trabajo (en México, permanentes/crónicos), el matrimonio y la adultez (Brake, 1985: 22).

E. La identidad.

La identidad es un hecho enteramente simbólico, sostendría Gilberto Giménez, [36] construida en y por el discurso social común y es efecto y objeto de representaciones

[35] Maffesoli (1990: 150) sostiene que lo lúdico sería eso que no se preocupa por ningún tipo de finalidad, «practicidad» o «realidad». El «estar juntos sin ocupación» sería la espontaneidad vital, lo que garantiza a una cultura su fuerza y su solidez específicas. Esta espontaneidad podrá luego «civilizarse» y producir obras (políticas, económicas o artísticas notables).

[36] Para el desarrollo de la conceptualización sobre las identidades, así como de las adscripciones identitarias, se usan libremente los aportes realizados por Gilberto Giménez, publicados en diferentes compilaciones (1987b; 1993b; 1992a; 1992b). También, me apoyo en los textos de José Manuel Valenzuela, escritos a propósito de una redefinición de la problemática juvenil: cholos/banda (1993a y 1993b).



Kurt Cobain Foto: *Jennifer Youngblood-Grol*

y creencias social e históricamente condicionadas. Se predica como un atributo subjetivo[37] de actores sociales relativamente autónomos, comprometidos en procesos de interacción o de comunicación (Giménez, 1992b: 187). Dicho de otra manera, la identidad es

> la autopercepción de un «nosotros» relativamente homogéneo en contraposición a «los otros», con base en atributos, marcas o rasgos distintivos subjetivamente seleccionados y valorizados, que a la vez funcionan como símbolos que delimitan el espacio de la «mismidad» identitaria (Giménez, 1992a: 25).

Poseer una determinada identidad implica conocerse y hacerse reconocer como tal, mediante estrategias de manifestación en la confrontación con otras identidades subjetivas en el interjuego de las relaciones sociales. Bourdieu, sostiene que «la identidad social se define y se afirma en la diferencia» (Giménez, 1987b: 41) y Habermas, que «las personas y los grupos se autoidentifican en y por su participación en acciones comunicativas, tanto como esa autoidentificación sea reconocida intersubjetivamente» (Giménez, 1992b: 188). La identidad, «resulta de un proceso social, en el sentido de que surge y se desarrolla en la interacción cotidiana con los otros. El individuo se reconoce a sí mismo sólo reconociéndose en los otros» (Giménez, 1992b: 188). Al ubicar la identidad en la subjetividad emergente de una intersubjetividad, [38] ésta puede ser analizada como «representaciones sociales».

Tres son las fuentes de «determinación social» de las representaciones: la

[37] Opté por esta definición que ha venido siendo trabajada desde antes en antropología social. Valenzuela (1993b: 155) sostiene que la construcción de una identidad involucra criterios "objetivos y subjetivos". Sin embargo, al explicitar los criterios objetivos, se refiere (en el caso de las identidades étnicas) a: poseer un idioma común, tradiciones comunes, cultura y (en ciertos casos) religión. Los antropólogos, consideramos todos estos «criterios objetivos», como «objetivaciones» de sistemas significantes, manifestaciones «visibles» de sistemas culturales más abarcadores. Sin embargo, consideramos que ninguno de estos elementos por separado o juntos define identidad alguna, si los sujetos envueltos en estos sistemas significantes no se definen a sí mismos como parte, o no, de ésta o aquélla identidad. Cirese sostiene que la identidad resulta de transformar un dato en valor y que no es «lo que uno realmente es, sino la imagen que cada quien se da a sí mismo» (Giménez, 1992b: 187). Giménez señala que desde el punto de vista subjetivo del actor social, no todos los rasgos culturales son igualmente pertinentes para la definición de identidad, sino sólo algunos de ellos socialmente seleccionados, jerarquizados y codificados para marcar simbólicamente sus fronteras en el proceso de interacción con otros actores sociales. Es más, en la medida en que la identidad social tiende a funcionar como una especie de super-ego idealizado, el actor social podrá invocar como definitorios de su identidad, rasgos culturales objetivamente inexistentes y hasta tradiciones inventadas» (Giménez, 1993b:24-26).

[38] El planteamiento que a continuación se explicará proviene de una mayor elaboración de propuestas anteriormente formuladas por el mismo autor (véase Giménez, 1993b: 24 y 1992a: 26). También José Manuel Valenzuela (1993b: 155-156) se expresa en el mismo sentido: las identidades tienen un carácter relacional destacable, carecen de una connotación esencialista y se definen a partir de las interacciones de un grupo con otros grupos sociales que no comparten los elementos simbólicos definitorios de su identidad; también, son recursos para la articulación de proyectos o adscripciones culturales imaginarias que, a modo de fantasmas colectivos, cobran forma y vida en la conciencia social como arquetipos que desdibujan la unicidad individual; y, además, son históricamente construidas, procesuales y cambiantes.

experiencia vivida, las matrices culturales y las ideologías —estas últimas, aquí entendidas como conjunto de «discursos circulantes», en una determinada época y en un determinado lugar.

Analíticamente, la «representación social», o campo conceptual operativo de la identidad colectiva, se estructura con base en tres principios: [39] *el principio de diferenciación, el de la integración de las diferencias y el de su permanencia a través del tiempo.*

El *principio de diferenciación* es un proceso a través del cual «los individuos y los grupos humanos, se autoidentifican siempre y en primer lugar por la afirmación de su diferencia con respecto a otros individuos y otros grupos». Es un proceso de autoidentificación a partir de una toma de conciencia de las diferencias, las cuales tienden a presentarse en forma de contraposiciones binarias. En el caso estudiado se presentan de la siguiente manera: jóvenes/adultos, rockeros/no-rockeros (chavos disco/charangueros/cumbiancheros), jipis/punks, chavos banda/»fresas», la banda Punks Not Dead/la banda de los Mierdas Punks, etcétera.

Estos sistemas de oposiciones se manifiestan en el lenguaje y en el sistema simbólico propio del grupo o de los individuos inmersos en él, así como en las múltiples reglas de comportamiento, códigos y roles sociales que contradistinguen las relaciones, tanto al interior del grupo, como hacia afuera. En este caso, "los otros" son los extraños/los enemigos a la banda o a la comunidad rockera (Giménez, 1992b: 189-190).

El *principio de la integración unitaria* o *de reducción de diferencias* afirma la unidad identitaria colectiva y reposa sobre la integración de las diferencias alrededor de un principio unificador que las subsume y, al mismo tiempo, las neutraliza, las disimula e induce a «olvidarlas». Este principio incluye códigos y reglas que, en el caso de las identidades colectivas/grupales, tienen que ver principalmente con las exigencias de cooperación y de solidaridad interna del grupo.

Se observa que los rasgos «compartidos» así como los «distintivos» tienden a convertirse en símbolos de la identidad grupal en cuestión y adquieren irremediablemente una connotación valorativa positiva o negativa (Giménez, 1992b: 190-191). [40]

[39] Moscovici, propone las «representaciones», como «campos conceptuales o sistemas de nociones y de imágenes que sirven para construir la realidad, a la vez que determinan el comportamiento de los sujetos. Se trata... de representaciones operativas, ya que operan en la vida social —en el plano intelectual o práctico— como realidades preformadas, como marcos de interpretación de lo real y de orientación para la acción. Así entendidas, las representaciones sociales pueden alcanzar en los individuos diversos grados de elaboración, que pueden ir, de una simple imagen mental, a todo un sistema de relaciones figurativas y/o conceptuales, pasando por un grado intermedio, que sería el de la *representación referencial* (en el sentido que abarca las diversas facetas de un referente, *remitiendo a otras imágenes connotativas*)». Estas representaciones pueden alcanzar grados muy complejos de elaboración (Giménez, 1992b: 189).

[40] De acuerdo con Giménez los procesos simbólicos, al verse envueltos por el conjunto de la conflictividad social, se encuentran sujetos a una lógica de distinciones, oposiciones y diferencias, uno de cuyos mayores efectos es la constitución de identidades y alteridades sociales. Una de las funciones más importantes de la cultura es la de catalogar, clasificar, ordenar la realidad desde el punto de vista de un «nosotros» relativamente homogéneo que se contrapone a «los otros». Un aspecto importante de la lucha simbólica por las clasificaciones sociales, precisamente, se dará alrededor de la clasificación valorativa de las identidades (Giménez, 1987b y 1993b). Amalia Signorelli señala con respecto al reconocimiento por parte del sujeto de su identidad étnica que éste comporta también «la formulación de un juicio de valor, la asignación de los más o de los menos, de la inferioridad o superioridad entre él mismo y el *partner* con respecto al cual se reconoce como portador de una identidad distinta» (Giménez, 1992b: 191).

El tercer principio operativo de las identidades, es el de su *permanencia a través del tiempo*, más allá de sus variaciones accidentales y de sus adaptaciones de entorno. Remite a la continuidad temporal, que posibilita a los sujetos, a construir una memoria (individual y/o colectiva), que vincule el pasado con el presente. La memoria colectiva funciona como marco interpretativo (de sentido), y es producto de una «ideación», en el sentido de Halbwacs, de una reconstrucción simbólica del pasado para conectarlo con el presente y proyectarlo hacia el futuro. (Giménez, 1992b: 192).

F. Identidad y Socialidad.

Por último, sostengo que una importante dimensión de las identidades juveniles, es la de *la socialidad* o la forma lúdica de socialización. Según Maffesoli (1990: 37), éste es un periodo histórico en la socialidad de las megalópolis actuales de carácter empático. Este tipo de socialidad se expresa en una sucesión de atmósferas concretizadas en ambientes, sentimientos y emociones, que: (1) describen las relaciones reinantes al interior de los microgrupos; y, (2) especifican cómo estos grupos se sitúan en su entorno espacial.

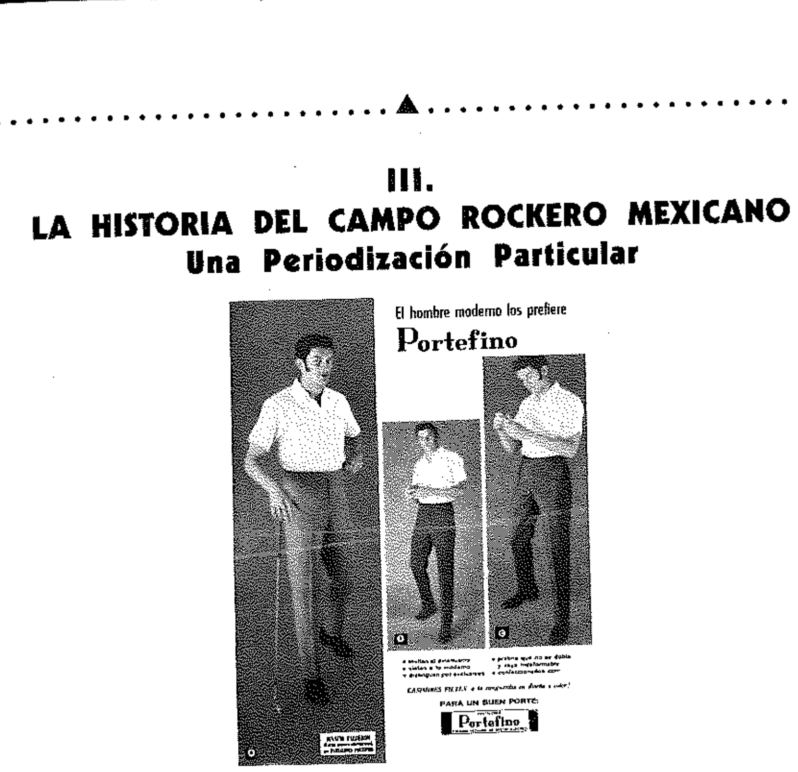
Para este autor, es necesario un cambio en los modos de apreciar los agrupamientos sociales nuevos, proponiendo usar la categoría «comunidad emocional» (Weber) para diferenciarlos de las «rigidificaciones institucionales». Las comunidades emocionales, se caracterizan por su aspecto efímero, composición cambiante, inscripción local, ausencia de organización (en términos de tener una finalidad histórica) y la cotidianeidad de su estructura.

La sensibilidad colectiva actual no está inserta en una racionalidad orientada y finalizada, sino que se vive en el presente y se inscribe en un espacio dado. La «cultura» que allí se hace es en términos cotidianos y remite a la emergencia de valores verdaderos. Las tribus metropolitanas segregan esa aura (la cultura informal) en la que todos estamos inmersos. El común denominador de las bandas urbanas es la *proxemia* (la priorización de lo comunitario afectivo sobre lo individual) y se materializa en redes de amistad, que no tienen otra finalidad, que el reunirse sin objeto ni proyecto específicos. Las redes son sumamente puntuales (el rock, un concierto, el Chopo) y pueden o no, convertirse en relaciones continuas, pero lo que verdaderamente se hace es crear «cadenas de amistad» que permitan una multiplicación de las relaciones únicamente mediante el juego de la proxemia (tal persona me presenta a ésta y aquélla a la otra). En estas redes, la *religancia* (sacralización de las relaciones) se vive por sí misma, sin ningún tipo de proyecciones (Maffesoli, 1990: 58-59).

Como se ha observado, las bandas juveniles interpeladas por el consumo de rock mexicano, son particularmente sensibles a los planteamientos de Maffesoli, sobre la sensibilidad colectiva contemporánea y el neotribalismo como salida a la dicotomía masa/individuo en megalópolis como el Distrito Federal y Neza. Con estos conceptos y categorías entraré a la descripción e interpretación de la relación rock mexicano e identidades juveniles urbanas.

Avándaro. Foto: *Nosotros*, 1972

III.
LA HISTORIA DEL CAMPO ROCKERO MEXICANO
Una Periodización Particular



LIFE, 1972



EL objetivo de este capítulo es levantar un marco ordenador y explicativo de la historia del rock mexicano, partiendo de la reconstrucción de las fuerzas básicas del proceso de constitución de la escena rockera defeña, como campo cultural desde sus actores ("el personal").

El rock posee desde su origen un carácter ambivalente:

a) es vehículo de expresión de las vivencias cotidianas, sentimientos y protestas juveniles; y
b) es una mercancía que se vende/se compra en el mercado.

La historia del rock parece oscilar entre los extremos de su propio carácter. Según estas herramientas y desde los lugares de producción propongo una periodización básica de la historia del rock en México que, si bien está estrechamente relacionada a la internacional por el carácter masivo y trasnacional del fenómeno, incorpora la peculiaridad histórica de la constitución del rock mexicano, como se verá más adelante.

En el rock mexicano pueden observarse cuatro periodos básicos:

1) el comprendido entre finales de los cincuenta y mediados de los sesenta;
2) el de finales de los sesenta y principios de los setenta;
3) el que siguió al Festival de Avándaro (septiembre 1971) hasta los primeros años de los ochenta; y,
4) el de mediados de los ochenta en adelante.

Obviamente, existen momentos liminales[1] muy importantes entre cada uno de estos periodos. Considero, al igual que Yonnet que, «a cada término musical corresponde un tipo definido de práctica social, económica y tecnológica» (Yonnet, 1988: 109).

[1] Liminal: referente al umbral, a la entrada. Siguiendo a Turner (1980) y Van Gennep (1960), en el rock mexicano un momento liminal sería el proceso de pasaje o transición de una generación rockera fuerte a otra.



Foto: DIMSA

En México, el rock tiene más de 35 años de existencia. Son varias las generaciones de jóvenes urbanos que han hecho de él su lugar de reconocimiento o identificación como jóvenes y como rockeros y, por tanto, distintos a otros jóvenes que habitan la misma ciudad.

Desde los lugares de su consumo, propongo tres generaciones básicas rockeras: la generación rockanrolera de finales de los cincuenta y gran parte de los sesenta, la generación «ondera» de finales de los sesenta y gran parte (si no toda la década) de los setenta y, la generación *punk* de los ochenta. Es necesario señalar que una generación básica no excluye la existencia simultánea de otras colectividades de jóvenes rockeros (como la de los neohippies en plena década de los ochenta o la de los pachucos, también en esa década), así como tampoco la de generaciones liminales rockeras como por ejemplo, la de mediados de los setenta. También, según mis observaciones y lecturas realizadas sobre y desde el interior del campo rockero nativo, asumo que cada periodo básico del rock hecho en México está relacionado principal, aunque no exclusivamente, a un sector social juvenil y a una postura generacional rockera frente a las industrias culturales.

A. Su introducción como producto comercial: el rockanrol mexicano.

El rock es una forma musical que en sí misma, es el resultado de una fusión/combinación de formas musicales desarrolladas de modo independiente que siguen cambiando constantemente. El rockanrol es el resultado de la fusión de varios estilos musicales negros y blancos en Estados Unidos: el *blues* (de donde el rockanrol toma la estructura armónica y el uso celebratorio de temas sexuales), el *rhytm and blues* (otro ritmo negro de donde toma el ritmo binario y el uso del saxofón y posteriormente, de la batería) y el *country western* (música blanca que, como el *blues* en la población negra, se ocupa de los elementos trágicos de la vida, utilizando la guitarra y la voz). Además, hizo uso de la danza (el *lindy hop* del periodo *swing*), del *boogie-woogie*, del jazz (la guitarra eléctrica, el contrabajo *slap*) y del *gospel*. Oficialmente, 1954 fue el año de su surgimiento, 1955 de su masificación (con el famoso "Rock around the clock" de Bill Haley y sus Cometas, que alcanzó el primer lugar del hit-parade norteamericano) y 1956, el año del triunfo del rey del rock, Elvis Presley y el inicio de una mitología rockera.

Desde la formación y lanzamiento del primer grupo de rockanrol mexicano —Los Locos del Ritmo— en 1958, hasta aproximadamente 1965, entre 100 y 120 agrupaciones (Roura, 1985 y Arana, 1985:I) grabaron discos, salieron en la televisión (algunos menos, en ciertas películas de cine), fueron transmitidos por la radio y eran conocidos en su momento por la chaviza de éste y otros países. ¿Por qué el rockanrol y particularmente el rockanrol hecho por los grupos mexicanos fue impulsado tan fuertemente por las casas disqueras y tuvo éxito en el mercado juvenil e hispanohablante?[2] ¿Qué características tuvieron estos grupos o los miembros de ellos para lograr ese momento, que la industria cultural mexicana sigue recordando como la "edad de oro" del rock hecho en casa?

Responderé estas interrogantes desde los protagonistas de este período de la historia rockera mexicana, esto es, revelando como se conjugaron los intereses de las industrias *mass* mediáticas, los del auditorio juvenil urbano que fue impactado y los miembros de los grupos rockanroleros.

El rockanrol ingresó a México a finales de los cincuenta como una mercancía; primero, sólo importada y, luego, producida por las industrias culturales mexicanas (básicamente la radio, la naciente televisión y las casas disqueras) para el entretenimiento/diversión de los jóvenes de las clases altas y medias urbanas.

Anuncio de revista, 1958

La entonces ciudad de México contaba con cinco millones de habitantes y con una proporción de jóvenes que amenazaba con superar las cifras de los citadinos adultos[3] y, al parecer, con un "cierto" poder adquisitivo por parte de las familias clasemedieras, además del de las clases altas, que posibilitó —al tener un tiempo de ocio— la visibilidad de una población juvenil que ya existía como joven, pero no gozaba aún del reconocimiento social como tal.[4]

Para los segmentos de jóvenes citados, los intérpretes de música tropical, Pérez Prado (mambos, rumbas), los de bolero y ranchero, como Agustín Lara, Pedro Vargas o Lucha Reyes no parecían ya decirles algo de sí mismos como jóvenes. Son ciertos espacios en cine (con películas como *El salvaje* o *Semilla de maldad* con Marlon Brando, *Rebelde sin causa* con James Dean, Bill Halley o Elvis Presley en *El prisionero del rock*, por ejemplo), la televisión (que en 1958 pasaba programas *como Josefina y Joaquín, Discotheque Orfeón a go-gó*), la radio y la industria del disco, los que les brindan —dice José Agustín—:

> (una) música que necesitaban, que en verdad los expresara y les permitiera una liberación emocional, instintiva: que les diera oportunidad de moverse, de "sacudirse como perros mojados" y de gritar sin tener que estar borracho y en el rincón de una cantina. Esto, que puede parecer inocuo, es decisivo, si se considera que vivíamos en una sociedad autoritaria, hipócrita, mezquina, con el culto al-que-dirán... (donde) una carcajada era síntoma de mal gusto y hablar con naturalidad... un atentado al sistema de vida (José Agustín, 1991: 53).

Al rockanrol importado siguió, con mucho mayor éxito aún, la promoción y creación desde la industria discográfica nativa, de grupos de rockanrol compuestos por chavos de la misma edad del público rockanrolero, es decir, que fueran «uno de ellos mismos»

[2] El español Jesús Ordovás sostiene que «ninguno de los grupos hispanos de los sesenta alcanzó la perfección instrumental y vocal que tenían los Teen Tops haciendo versiones en castellano de los mejores rocanroles clásicos. Y "José Ramón Pardo asegura que a la españolización del rock colaboraron dos grandes grupos: Los Llopis (cubano).... y los Teen Tops..." (Roura, 1985: 23).

[3] Cifras del *Censo de Población 1960*. México, 1961.

[4] Este aburrimiento por parte de los jóvenes de la pequeña y alta burguesía urbana está vívidamente descrito por Federico Arana (1985:I) y por Parménides García Saldaña en *La ruta de la onda* (1972).

Anuncio de revista, 1961

o que «tuvieran el aspecto, la energía, los instrumentos y la dedicación» (Arana, 1985: I: 156)[5] —elementos que resultaron claves para el ascenso y éxito de grupos como Los Teen Tops y otros—. Sin embargo, en ese patrón de selección impuesto por las industrias culturales, también era necesario tener apariencia estudiantil y ser *nice*. La mayoría de los integrantes de los grupos fueron jóvenes de las clases altas urbanas y de cierta clase media acomodada.

La gran mayoría de los grupos de rockanrol formados entre 1958 y 1965, cantaron principalmente traducciones en español de las letras de los rockanroles norteamericanos en boga, revelando la «avidez rockanrolera» de un público juvenil urbano que no sólo quería escucharlo, sino también interpretarlo y expresar, vía este lenguaje musical (*rolas* intensas, aceleradas, estridentes) y corporal (bailando desenfrenadamente), su identificación con el universo simbólico de sus ídolos y, de alguna manera, diferenciarse de la cultura adulta. De esta necesidad de expresarse se aprovecharon los ejecutivos de las industrias culturales quienes "maniataron" artísticamente a muchos de los grupos compuestos por chavos.

Para los críticos de rock mexicano "nuestro rock se inició siendo una copia de las versiones originales". No obstante, para los críticos internacionales "en el plano musical, nada se parece más a un rockanrol que otro rockanrol" (Yonnet, 1988: 121). En ese sentido, el rockanrol mexicano no estuvo fuera del patrón imperante en el ámbito rockanrolero americano: el reto era plagiarse unos a otros, competir entre sí por la mejor calidad de interpretación de los mismos éxitos, que están grabados por casi la totalidad de los *rockanrollers*.

Los *rockanrollers* parecieron tener como norma el competir entre ellos por la mejor imitación del otro[6] en los movimientos escénicos, en los modelos de comportamiento y en la estética: vestimenta, corte de pelo, actitudes corporales, expresiones del rostro, maneras de llevar éstos y formas de baile. Sin embargo, en México, los rocanroleros de

---

[5] El autor señala que los jóvenes clasemedieros de la ciudad escuchaban rockanrol norteamericano y veían algunas de las películas sobre sus ídolos, pero no tenían acceso directo/en vivo a él, sino hasta finales de 1958 e inicios de 1959, porque algunos ejecutivos de las industrias culturales mexicanas optaron primero por producir a grupos o solistas de rocanrol «hechizos», esto es, compuestos por músicos y cantantes adultos —aunque entonces muy populares en otros géneros—. «Lo degradante —sostiene Arana— estribaba en que todos estos músicos adultos detestaban al roc (sic) por la marginación que para ellos traía aparejada y porque les sonaba a música inferior.» Como esta aventura empresarial no tuvo el éxito de ventas esperado, los ejecutivos empezaron a buscar otras alternativas (Arana, 1985: I: 156).

[6] Esta relación nos fue sugerida por la lectura de Yonnet quien observa que: «Desde el nacimiento del movimiento se entablan... competiciones de simulacro e imitación que no sólo se refirieron a las formas musicales y a los recursos escénicos (el «paso de pato» de Chuck Berry...) sino que las imitaciones se remiten a la temática en un repertorio y un modelo de comportamiento... y al aspecto físico: el... copete de Elvis, inspirado en el corte de pelo de los *truck-drivers*... llega a ser obligatorio y todos los *rock'nrollers* lo usarán de un modo u otro; patillas, vestimenta, actitudes corporales, expresiones del rostro (el mohín de Presley con la cabeza ligeramente inclinada hacia un lado), el menor detalle (los grandes anteojos de carey de Budy Holly), todo será objeto de imitación y de simulacro total...» (Yonnet, 1988: 121).

la escena se vieron impedidos de imitar —en todo el sentido de la palabra— los movimientos escénicos (demasiado sensualizados y provocadores) y la estética de sus ídolos más queridos (bastante extraña y estrafalaria al medio mexicano) por la censura social al respecto. Los grupos vestían a la moda, nunca «radical» o extravagantemente. La imagen que nuestros grupos daban a su público era la de muchachos "movidos y energéticos", pero "limpios y bien vestidos", esto es, eran jóvenes a los que los adultos daban cierta licencia para "rockanrolear", "loquearse" por un momento, antes de pasar a ser adultos.

La mayor parte de las letras de los rockanroles fueron traducciones arregladas por los directores de las industrias *mass* mediáticas hasta desexualizarlas por completo, perdiendo con ello uno de los elementos más subversivos y netamente juveniles de su origen. En lugar de ello, los valores que este rockanrol expresaba eran los mismos valores adultos hegemónicos: «relajo» juvenil/seriedad adulta futura (noviecitas santas y matrimonio):

> Tus ojos/ lindos son tus ojos/ la primera vez que los ví/ supe por fin qué era el amor.
> Tus ojos/ quiero ver tus ojos/ verlos sólo una vez más/ y si quieres, me iré.
> Quisiera el tiempo/ poder regresar/ y revivir la ocasión/
> cuando te ví frente de mí.
> Yo me enamoré de tus ojos/ qué divinos ojos/ desde entonces eres mi amor/ y siempre lo serás...
> ("Tus ojos", Rafael Acosta, Los Locos del Ritmo)

Pocas fueron las letras originales, pues al parecer los directores artísticos imponían las traducciones a los jóvenes músicos y no permitían la creación de composiciones:

> Polo, el que fuera cantante de los Apson Boys, declaró años antes de su muerte.....que una de las razones por las cuales se había retirado del ambiente musical por un buen tiempo fue la indiferencia con que su compañía disquera lo trató cuando él les propuso grabar piezas originales. Pero nunca quisieron... No me daban oportunidad de incluir en los discos mis canciones. Todo me lo entregaban acabado, sólo para que yo me metiera al estudio de grabación... (Roura, 1985: 24).

También los periodistas de la farándula limitaron fuertemente la originalidad, pues sólo podían apreciar la calidad del rockanrol interpretado por un grupo mexicano comparándolo con la versión original del mismo. Del «éxtasis ante la copia fiel del disco norteamericano" tampoco se salvaron los integrantes de los grupos mismos.

> Los Supremos nos dejaron con la boca abierta. Tocan, cantan y hacen coros igualititos a Los Four Seasons.
> (Los Locos del Ritmo) son el Mejor grupo músico-vocal (sic) porque con su versión de *Voy, voy, voy...* pusieron las mismas cinco voces que tiene el disco original. Ahí tienen Los Locos un futuro brillantísimo. Poner un disco de los Beach Boys no es cualquier cosa... (Victor Blanco Labra, «Rock en Español» en Arana, 1985: I: 193-194).

Foto: DIMSA

LOS LOCOS DEL RITMO

Muy pocos fueron los grupos que lograron grabar e imponer sus propias composiciones en este mercado con éxito. Los Locos del Ritmo fueron una de las pocas agrupaciones que medianamente se impuso en este campo. Entre los originales también están los siguientes rockanroles: «Yo no soy un rebelde» y «Tus ojos» de Los Locos y «A la boa le gusta el rock» de Jorge Lazcano llevada al disco por el mismo Lazcano y por el grupo Los Solitarios.

Entre los grupos y los rockanroles comerciales más escuchados estuvieron: Los Rebeldes del Rock («Melodía de amor», «Siluetas», «Rock del angelito»), Los Teen Tops («Confidente de secundaria», «La plaga») y Los Locos del Ritmo («Yo no soy un rebelde», «Tus ojos»); Los Black Jeans («La cucaracha», «La bamba»), Los Boppers («Mujer cabeza dura», «Colina azul»), Los Gibson Boys de Guadalajara («Lucía»), Los Teenagers («Yo te quiero»), Los Vicking Boys («Necesito tu amor esta noche»), Los Jockers («Nena baila el rock»), Los Crazy Boys («Leroy»). Menos conocidos fueron Los Espontáneos («Rock around the clock», «See you later Alligator», «Dieciseis toneladas»), Los Electrónicos («Al sur de la frontera», «Yo»), Los Belmonts (que copiaban a los Dave Clark Five), Johnny Dínamo (sustituía a Gary Puckett y sus Union Gap), Los Hooligans, Los Clover's (que se presentaban en un café-cantante de la colonia Roma), Los Crazy Boys, Los Sinners y muchos más.

También han quedado algunas huellas de un rockanrol más auténtico, en el sentido de estar algo más vinculado a ciertos deseos adolescentes prohibidos por la sociedad adulta. Sus grupos fueron algo marginales y se diferenciaron de los más comerciales en la interpretación fiel de los rockanroles originales o en los tonos subidos de sus composiciones originales:

> Si no te gusta el baile/ si no te gusta el rock/ lo que a tí te gusta es que te haga el amor/ si éso quieres/ que te gusta a tí/ yo haré que tú sientas/ lo que siento yo/ porque el baile y el amor/ siempre juntos van/ no seas cruel/ vente a bailar/ yo veo en la rockola/ muchos discos de rock/ le pondremos un tostón/ y a bailar reír/ gozar cantar/ No te...
>
> (Los Supersecos: "Nena no me importa", 1963).

Entre ellos estuvieron Los Supersecos («Mi Secreto», «El Rebelde sin Causa», «Una noche», «Elvis Pérez»), Los Sonámbulos («Grandes bolas de fuego»), Los Solitarios («A la boa le gusta el rock»), Los Blue Cap's y otros que fueron objeto de la censura moral y la violencia de una sociedad bastante autoritaria con sus jóvenes. Hay crónica del asesinato del cantante de los Blue Cap's, René Ferrer, a manos de la policía de seguridad que «lo golpeó por vestirse radical y rebelarse contra la ley».[7]

En general, la temática de los rockanroles mexicanos (incluídos los *covers* fieles de los grupos «marginales»), «intrascendente», «cursi», «ingenua» es la misma temática de celebración del tiempo libre con que sus ídolos norteamericanos conquistaron a la «chaviza» de la posguerra. En la ciudad de México, el rockanrol en cuanto imagen, sonido y letra se constituyó en espacios celebratorios y fungió de rito de pasaje entre la edad adolescente y la adulta para ciertos jóvenes clasemedieros y de las clases altas urbanas.

[7] Extraído del fanzine *Bang!* (1988). (Movimiento de rockabillies en el D.F.).



LIFE, 1972

Desde una aproximación a los jóvenes como sujetos sociales, son importantes los espacios de autonomía que se abrieron los chavos rockanroleros en la ciudad. Sus grupos se presentaban en los denominados «café-cantantes» (también denominados *cafesagogó*) que proliferaron entre 1961 y 1965 (según otros autores, hasta 1967). En ellos, separados de los adultos, no sólo se bailaba rockanrol; sino los grupos rockanroleros compartían la escena con los grupos rumberos. Ambos ritmos se disputaron el mercado del disco entre la chaviza clasemediera. García Saldaña (1972: 152) cita El Beatnik, El Punto de Fuga, A Plein Soleil, El Harlem, El Chafa-Rello, El Roselli, La Fusa.

El rockanrol mexicano nació dentro de las industrias culturales como una mercancía para el entretenimiento de los sectores juveniles medios y altos urbanos. En ese momento, músicos e industria formaron parte de un solo campo de producción cultural en donde la instancia de legitimación y consagración fue el mercado del disco. Esta situación explica en lo fundamental la predominancia (o mejor, el dominio) del carácter comercial/mercantil en el rock sobre el aspecto simbólico-juvenil.

Por otro lado, las industrias culturales ofrecieron a cierto segmento juvenil de las clases altas y medias urbanas la posibilidad de una construcción identitaria, la rockanrolera, con sus propios espacios de socialidad horizontal.

El rockanrol norteamericano fue agotándose, las industrias culturales convirtieron en baladistas a rockanroleros como Elvis Presley, Paul Anka, Frankie Avalon, Fabian, Ricky Nelson, Bobby Darin. En México, a principios de los sesenta, los vocalistas de los conjuntos de rockanrol también se volvieron solistas: César Costa, Enrique Guzmán, Manolo Muñoz (tránsfuga de Los Gibson Boys de Guadalajara), Johnny Laboriel, Vivi Hernández, entre otros.

B. La transformación del rock en parte del universo cultural juvenil urbano mexicano. La cultura pop.

El agotamiento de esta primera etapa rockera en México se produce con la introducción de la *pop music* a través de otro de los grandes mitos rockeros internacionales: los Beatles.

Como a México, el rockanrol norteamericano llegó a Inglaterra a fines de los cincuenta y se insertó en una sociedad adolescente completamente distinta a la norteamericana. Fuera de sus raíces, el rockanrol inició una rápida evolución o reinterpretación material, musical y temática,[8] mientras que en «Estados Unidos, siendo prisionero de sus orígenes... se extinguirá por sí mismo» (Yonnet, 1988: 123).

[8] Véase al respecto, Yonnet,1988 y Frith, 1978.

El nacimiento de la música *pop* se da en Inglaterra entre 1963 y 1964. Los exponentes más conocidos de este nuevo levantamiento del rock son los Beatles. Sin embargo, a diferencia o en oposición al rockanrol, la música *pop* no dejará de evolucionar. Las formas musicales del *pop* se modificarán sensiblemente de un álbum a otro (en el caso de los grupos) y de un grupo a otro en un mismo momento. Paralelamente, en Estados Unidos, cuando la energía y la agresividad del rockanrol fueron diluyéndose en el *pop* para adolescentes, el movimiento musical *folk* —que se oponía de modo consciente a la música de masas y sus valores (corrupción, comercio musical)— se convirtió en una alternativa atractiva para los músicos blancos que no deseaban verse explotados o manipulados por los empresarios de la *pop(ular music)* comercial:[9]

> En los años sesenta estas ideas se introdujeron «en el corazón de la corriente principal de la música popular», cuando el énfasis que el *folk* ponía a las canciones y letras, en la honradez y autenticidad de los intérpretes, se adaptó a las necesidades comerciales del rock, y cuando el escritor de canciones rock se convirtió en poeta y el cantante-autor de canciones en el artista de rock arquetípico... (Frith, 1978: 230).

Tanto el *pop* inglés, como el *folk* norteamericano tomarán préstamos musicales pero, sobre todo, préstamos en sus actitudes. La influencia del *folk* norteamericano (Dylan, en su actitud de cantautor, de poeta honesto, auténtico y original para con sus ideales y para con su lucha) sobre los cantantes del pop inglés (Lennon o Jagger) fue muy importante durante esta época. Este fenómeno no puede entenderse únicamente desde las fusiones musicales, es preciso contextuar el clima social, político y cultural de la época que hizo de los jóvenes (primermundistas y tercermundistas) los protagonistas del cambio (personal y social), donde el lugar que ocuparon los jóvenes cantantes de la *pop music* fue crucial, si no vital, para la integración de una generación de jóvenes a nivel mundial.

No es este el lugar para levantar una recopilación histórica de este turbulento, intenso e importante periodo en la historia del rock, así como la historia de la generación juvenil comprendida entre mediados y fines de los sesenta. Aquella se vió enfrentada a varios órdenes de hechos (de tipo político, cultural y tecnológico) y respondió a ellos de diferente manera —básicamente según el lugar de origen en términos físicos: si en el primer o tercer mundo—, aunque esas respuestas parecieron enmarcarse dentro de una especie de espíritu transformador/revolucionario como el fin ultimo de sus vidas. Escritores e intelectuales denominaron a este espíritu de la época como «nueva conciencia cósmica»:

[9] Frith y otros músicos diferencian la música country de la música folk. Esta última influyó grandemente en el rock de los sesenta. En los cincuenta el *folk* norteamericano vive un *revival* con cantantes como Woody Guthrie y Pete Seeger, que rompiendo con el romanticismo rural y con el sentimiento utópico de origen del mismo (oposición a los valores de la música urbana de masas), «presentaban explícitamente los valores de la clase obrera, la política latente en la tradición *folk* y la asociación del *folk* con la política radical de izquierdas que había sido formalizada en los años treinta y seguía siendo significativa en los cincuenta. En el *folk*, los jóvenes blancos encontraron una forma que podía hacerse directamente responsable de sus intereses políticos...» (Frith, 1978: 229).



1964

"All the News That's Fit to Print"

The New York Times.

LATE CITY EDITION

TEN CENTS

NEW YORK, WEDNESDAY, AUGUST 5, 1964

U.S. PLANES ATTACK NORTH VIETNAM BASES; PRESIDENT ORDERS 'LIMITED' RETALIATION AFTER COMMUNISTS' PT BOATS RENEW RAIDS

F. B. I. Finds 3 Bodies Believed to Be Rights Workers'

GRAVES AT A DAM

Discovery Is Made in New Earth Mound in Mississippi

Scattered Violence Keeps Jersey City Tense 3d Night

400 Policemen Confine Most of Rioters to 2 Sections—Crowds Watch in Streets Despite Danger

REDS DRIVEN OFF

Two Torpedo Vessels Believed Sunk in Gulf of Tonkin

2 CARRIERS USED

McNamara Reports on Aerial Strikes and Reinforcements

FORCES ENLARGED

Stevenson to Appeal for Action by U.N. on 'Open Aggression'

> Lo que esta generación siente es como una conciencia cósmica, de estar en mitad del cosmos en vez de este pueblo, ese valle o aquella ciudad. Por tanto, si ellos perciben el gran aliento de ese ser gigantesco, entonces son verdaderamente diferentes de las generaciones anteriores que pensaban sólo como individuos (Ginsberg en: Cook, 1974: 286).

Tendencia generacional que quedó mitologizada en «el/la joven rebelde» encarnados en el «hippismo» o el camino de transformación/liberación interior e individual. Esta especie de espíritu crítico generacional se denominó en otras partes del mundo, sobre todo en los países que desde ese momento empezaron a ser denominados tercermundistas (o dentro de las minorías oprimidas de los países primermundistas, como la negra en Estados Unidos): «conciencia revolucionaria». Aquella «encarnaría» en jóvenes que hicieron de la militancia político-partidaria el camino de la transformación/liberación exterior y colectiva, respectivamente.

Hechos políticos como la guerra de Vietnam, la masiva descolonización de África, la revolución cubana, las guerras por el poder en las nuevas «naciones», los procesos reformistas y/o revolucionarios en los países latinoamericanos y otros, fueron convertidos en información que se empezó a conocer, desde esa década, en el mismo instante del suceso por medio de la comunicación por satélite, a través de las imágenes televisivas. Durante ese convulsionado momento muchos acontecimientos alimentaban la utopía de la generación joven, entre ellos el de la democratización de la enseñanza secundaria y superior que afectó básicamente a la vieja Europa y a los países latinoamericanos y, en menor medida, a Estados Unidos. Las universidades se llenaron de estudiantes «buscando» realizar el sueño de sus padres (para elevar su estatus social), pero también confrontados a sus propios deseos como jóvenes. En Estados Unidos, creció la oposición a la guerra de Vietnam cuando los universitarios se ven obligados a enrolarse cada vez en mayor número. La oposición a esta guerra fue un acto de reflexión que cuestionó la casi totalidad de la estructura socioeconómica y racial de la sociedad norteamericana.

Los jóvenes universitarios rescatan la crítica de la generación *beat*[10] al sistema,

[10] A la generación *beat* puede ubicársele básicamente como movimiento en la escena literaria norteaméricana de los años cincuenta. Sin embargo, su trascendencia fuera del campo literario radica en su fusión con el contexto político social de entonces: oposición agresiva a los valores literarios y sociales entonces vigentes. *Beat*, para muchos escritores y artistas actuales significa golpeado, frustado, agotado. La crítica de estos jóvenes sesenteros también rescató el uso de drogas por parte de los *beats* como medios para alcanzar/aumentar la conciencia de nuestra humanidad.

Bob Dylan. Foto: G. Neri

a la robotización tendencial del individuo, a la sociedad de plástico por la que ya se sentían transitar, a la hipocresía de la moral política y social; a la sexualidad reprimida (es el momento del surgimiento y crecimiento de los movimientos de liberación femenina y homosexual) y al racismo encubierto y cínico contra las poblaciones minoritarias negras e indias. La crítica al sistema dará como resultado dos formas de agregación básicas entre los jóvenes: la militancia social (transformación del contexto) y la militancia individual (transformación personal). Los cantantes *pop* mediaron entre ambas posturas.

Tanto las imágenes televisivas como la confrontación directa (bélica en el exterior y el interior del país) con otras culturas, sensibilizaron a parte de esta generación de jóvenes que fue unificándose fuera de las fronteras y las trincheras político-ideológicas alrededor de dos actitudes esenciales —que el movimiento *hippie* hizo lema—: la paz y el amor.

C. *¿Cuál es el papel del rock* **pop/folk** *y de sus grupos y cantantes en este contexto y dentro de los jóvenes?*

Básicamente ambos estilos se convirtieron en uno de los canales de oposición más fuertes a la guerra de Vietnam y en uno de los ejes de aglutinación de los jóvenes a favor del cambio individual y social. *Rolas* como "Give Peace a Chance" (Lennon/Beatles) o "The Times they are A-Changin'" (Dylan) o "Street Fighting Man" (Richard-Jagger/Rolling Stones) dieron la vuelta al mundo, comunicaron e hicieron compartir puntos de vista y situaciones generacionales a un gran número de jóvenes urbanos en casi todo el orbe. A través del *pop* rock y del *folk* rock (vía los discos y los festivales como Woodstock, filmados y proyectados en el cine), los jóvenes urbanos de una gran parte de los países se enteraron de la verdad de Vietnam, de las propuestas transformadoras de los hippies, de las «experiencias» y los «viajes internos» para volver a nacer —vía uso de drogas—, de las propuestas éticas como «haz el amor y no la guerra» y «haz lo que quieras» (y no lo que otros quieren que hagas); de la posibilidad de vivir en comunidad (y no siempre en familia nuclear) y de muchas cosas más.

Maffi sostiene que el papel de la música *pop* y *folk* fue el de "ser el canal de expresión, el *mass medium* por excelencia del disenso juvenil» (Maffi, 1975:305). Para Yonnet, la importancia de la música *pop* y *folk* sobre los jóvenes «es su respectiva contribución a la elaboración de una cultura del vértigo» (1988: 124). Vértigo al que los actores sociales (esto es, músicos y audiencias) de la música *pop* acceden de tres maneras:

1) vía la utilización de amplificaciones y distorsiones audiovisuales;
2) mediante el uso de productos modificadores de la conciencia (drogas); y,
3) vía la agrupación de inmensas multitudes en festivales que duran varios días.

Para este autor, las reflexiones que sobre el futuro del mundo y sobre los fines últimos

de la humanidad realiza la cultura *pop*, la convertirán «en verdadero mito escatológico a partir de mediados de la década de 1960» (Yonnet, 1988: 128).

Me interesa subrayar algunas características respecto a la producción musical de ese periodo rockero:

1) Respecto a la forma musical misma, el *pop* de los sesenta no dejará nunca de experimentar e innovarse con otras formas musicales, cambiando permanentemente. Existen una variedad de grupos y de propuestas musicales en su interior y todos los grupos tienen procesos de evolución musical. La variedad no parece tener una sola explicación, por el contrario y sin desear copar todas ellas, sugiero las siguientes, aclarando que ellas pertenecen a hechos de distinto orden:

a) las innovaciones tecnológicas de esa misma década en cuanto a una mejor reproducción y amplificación del sonido, así como la introducción de distorsiones sonoras;

b) la estrecha relación entre músicos rockeros y los jóvenes de esa generación que llegaron a ser «uno mismo»; así la música *pop* y *folk* evolucionaron a la par con el conjunto de rockeros: del horizonte restringido de sus problemas personales al horizonte más amplio del joven que se inserta en la realidad social, sin dejar de lado la liberación individual;

c) el uso de productos modificadores de la conciencia fue la punta de lanza del denominado *acid rock* o rock psicodélico; y,

d) los contactos culturales con otras realidades —en esta búsqueda de uno mismo— se traducirán en la introducción de un conjunto de elementos y de instrumentos musicales extraños a la cultura propia.

2) Los músicos de rock *pop* y *folk* apuntan a la excelencia musical y a tener siempre una producción/sonido original respecto a otros grupos. El rock se fue haciendo cada vez más sofisticado en términos musicales (no cualquiera podía hacerlo, menos escribirlo, como en el rockanrol) y ciertamente elitista (pues no sólo todos no podían ya hacer buena música, tampoco todos podían apreciarla, esto es, debían tener ciertos conocimientos musicales). El *pop*, así como el *folk*, no se originaron entre jóvenes de la clase obrera o trabajadora; ciertas biografías de los miembros de los grupos, incluso de los primeros grupos *pop* como los Beatles, Rolling Stone, Dylan o Jefferson Airplane, nos los ubican en la clase media-media o clase media alta (el controvertido Jagger fue estudiante de ingeniería, por ejemplo). La sofisticación de la forma musical estuvo aparejada a un «creciente y denso énfasis intelectual del rock...(que trasmitía) mensajes de revolución, experiencias místicas y liberación sexual» (Cook, 1974: 267), convirtiendo al *folk* y al *pop* en músicas no recreativas, que exigían cada vez más atención de sus públicos y donde el baile pasó a segundo plano. Con la introducción de fragmentos de música clásica dentro de sus creaciones,[11]

[11] Oscar Sarquiz (1993), crítico y comentarista de rock en la escena mexicana, publicó tres artículos en el suplemento "Dominical" de *El Nacional* titulados «Clásicos secuestrados», a través de los cuales

el *pop* logró consagrarse en la academia. Para entonces, ella y su público estaban muy separados.

3) Respecto a la relación entre industrias culturales y músicos, ella fue ambigua. En un primer momento, los grupos parecieron salir de las mismas empresas discográficas (las melodías simples e irrelevantes de los primeros Beatles así parecen confirmarlo).[12] Al torbellino Beatles, siguió la venta masiva de los primeros discos sencillos de los groseros y sucios Stones, revelando ya la entrada a un segundo momento de esta relación. Para las industrias, el mercado juvenil fue más importante que la moral que se estaba destruyendo o cuestionando (eso ya se había visto con el rockanrol y se volvería a ver con la ruptura *punk*). Sin embargo, los *folkies* introdujeron una nueva actitud frente a las industrias del espectáculo: «eran anticomerciales, rechazaban el *star system*, estaban orgullosos de la integración intérprete-oyente» (Frith, 1978: 231). Ello llevó a la construcción de varias propuestas alternativas al sistema: prensa, radio, casas grabadoras y distribuidoras de su propio material, eran parte de las comunas en donde participaban también los músicos. Sin embargo, a mediados de los setenta, nada o muy poco quedaba ya de este experimento: los músicos, incluídos los *folkies*, eran básicamente millonarios y superestrellas.

D. La cultura de la onda.

> Sin la existencia de una burguesía sólida, rodeada de una clase media buscona de *ídem* posición, no se explica la *onda* en México... Para la clase media de acá, la *onda* llegó de "riverol",[13] entró por Laredo, Ciudad Juárez, Tijuana, Piedras Negras, vino de *across-the-river*. Pero todo llegó rolando con el rock: que los Beatles son "macizos", que Bob Dylan es "un pasado",[14] que los Rolling Stones se atacan con "todano".[15] En fin, que la *onda* del rock se debía a la maestrísima alma "materísima de la macizísima María Juana".[16] ¿A poco? Simón, dicen que los Rolling dicen en «Satisfaction» esa *onda*: pero él no puede ser un hombre porque no fuma los mismos cigarros que yo. ¿Ya? ¿A poco habla de la mota? Pos sí. ¡Ah! Y dicen que Bob Dylan en «Rainy Day Women 12 & 35» dice que todos deben fumar mariguana, que "stoned"[17] es estar "hasta el gorro, atacadísimo" (García Saldaña, 1972: 52).

---

revela a los «rockeros famosos o desconocidos que se han permitido meterle mano libremente al repertorio de la música culta para apoyar su modesta inspiración» y la lista empieza en 1960, para terminar en el año de 1992.

[12] (En Inglaterra) «...las revistas de la música pop para *teens* (de la clase trabajadora) se encargarían de promover la carrera de estrella del rock. Todo lo que sólo podrían tener los muchachos ricos, con el rock se volvía factible. El rock podía darle a cualquier muchacho todo aquello que su padre no había podido proporcionarle: dinero, mucho dinero... el rocanrol había demostrado a las disqueras que se trataba de la música que más vendía... que los principales compradores de discos ya no eran los adultos EMI (Electrical Manufacturing Industries), el monopolio más grande de la industria de discos, contrató a los Beatles» (García Saldaña, 1972: 144-145).

[13] "Riverol" significa: del otro lado del río.

[14] "Macizos", refiere a consumidores de mariguana; "pasado", es un consumidor de la misma en exceso.

[15] "Todano", todo tipo de droga.

[16] "Materísima" viene de *mater*= madre y significa: chingonsísima, fregonsísima; y, "María Juana" se refiere a la marihuana.

[17] "Stoned", "estar hasta el gorro", "atacadísimo", "estar hasta atrás" significan: muy drogado.



Woodstock, 1969 Foto: *Revista de revistas*

Monsiváis, como Parménides (uno de los «maestros» de la *onda* mexicana), señalan que la cultura *pop*, a través del rock y del *folk*, llega por las ciudades fronterizas norteñas y por el Distrito Federal —para este último, básicamente vía «viajeros, revistas e informaciones escandalosas sobre la crisis moral, contaminaciones fronterizas»— (Monsiváis, 1986: 228).

A fines de 1966 aparecen los desde entonces denominados «jipitecas», la versión nativa de los *hippies* norteamericanos. Socialmente se les ubica entre la clase media defeña y provinciana. El proceso de introyección rockero/*ondero* entre los jóvenes clasemedieros de la colonia Narvarte, la del Valle, la Roma, por ejemplo, ha sido vivencialmente escrito por García Saldaña en su libro *En la ruta de la ónda* (1972).

> Hay otras razones por la cuales la hegemonía no es imposición absoluta. En la circulación, y sobre todo en el consumo, los bienes y mensajes hegemónicos interactúan con los códigos perceptivos y los hábitos cotidianos de las clases subalternas. El repertorio de bienes y mensajes ofrecidos por la cultura hegemónica condiciona las opciones de las clases populares, pero éstas seleccionan y combinan los materiales recibidos —en la percepción, en la memoria y en el uso— y construyen con ellos, como el *bricoleur*, otros sistemas que nunca son el eco automático de la oferta hegemónica (García Canclini: 1987a: 31).

En este acápite intento señalar los temas fuertes, los ejes de la existencia de la *onda* como movimiento y de su conversión en el mito de origen de la moral transgresora de los rockeros mexicanos.

Sostengo que los rockeros *onderos* absorbieron de la cultura *pop* no sólo cuanto les llegó, que no fue mucho sino, también, todo lo que su cultura de origen (urbana, clasemediera, provinciana en términos morales, como se verá) les permitió seleccionar/combinar con las nuevas ideas y que esa resultante cultural se vivió en un contexto político concreto —la generalizada represión contra los jóvenes después del 68— que también marcó el resultado final de la mezcla.

Los jóvenes de la *onda* mexicana no vivieron directamente guerra alguna como los norteamericanos; sin embargo, Monsiváis (1986) resalta un elemento que es fundamental para entender el contexto político, cultural y moral dentro del cual se desarrolló la *onda* y la actitud de los actores sociales al respecto: la existencia de un «cielo de valores fijo» y un sistema institucional de y para las clases medias («las instituciones de la Revolución mexicana y la Unidad Nacional») que a los "jipitecos" pareció interesarles disolver. En realidad, desde el alemanismo, las instituciones y ciertos valores de la Revolución mexicana están en plena modernización. Los chavos clasemedieros de la *onda* parecen haber vivido su adolescencia con la sensación de encontrarse atrapados entre varios fuegos y querer fugarse de todo ello. Las instituciones a las que se refiere Monsiváis no se vivencian igual para los adultos clasemedieros que para los jóvenes, hijos de aquéllos.

Antes de abordar la manera en que los chavos vivieron «esas» instituciones, me es necesario profundizar en la condición clasemediera de los defeños, en tanto lugar social, donde se originaron estos actores sociales/culturales.

E. La condición clasemediera.

Los chavos de la clase media defeña parecen haber vivido su condición de tales de una manera ambigua, esto es, en una indefinición permanente entre la presión de los deseos y la voluntad adulta de sus padres (presente y futuro decente, lograr un mejor estatus social, vivir para el futuro) y sus deseos no explicitados y sí reprimidos (vivir el presente, ser jóvenes). Parménides observa la condición *sandwich* (en términos culturales) en que la clase media defeña se desenvolvió desde los cincuenta. Hija directa de la revolución, más no partícipe ni, hasta entonces, heredera del poder (que cayó en manos de la blanca burguesía mexicana), la clase media defeña creció y se fue haciendo culturalmente bajo la industrialización y la urbanización de la segunda posguerra.

Llegada de provincia, mestiza en lo fundamental, logra en la ciudad un mejor estatus económico al que hubiera tenido en su lugar de origen. Sus gustos culturales y sus valores de vida son, hasta ese momento, los de la provincia,

> la vasta mayoría es de mentalidad ranchera, (aunque) ya se viste como catrín, muy "fufurufo" y aún, por tanto, no parece preocuparle "su futuro", ni la "respetabilidad", sino vivir alegremente el presente, que le está brindando satisfacciones. A esta clase media ... todavía no le daba pena tener los gustos de la naquiza (las rancheras, el mambo, las guarachas, los boleros) que ahora tanto desprecia; aún no se preocupaba por no ser güera; aún no tenía el complejo de ser una clase predominantemente prieta (García Saldaña, 1972: 132 y 135).

El cambio en sus valores de vida y gustos culturales es producto de la norteamericanización cultural del país. Una de sus vías fue el cine hollywoodense:

> La clase media que se acomodaba ingresaba al mundo convencional que la clase media norteamericana había incorporado a México con las películas de Hollywood... Así que papá trabajó mucho, ahorró, edificó una casita y nos educó en las mejores escuelas de la ciudad, exclusivamente para la gente decente... Las niñas en las escuelas para mujercitas, de las monjitas; los niños en los colegios de los padrecitos... Los que padecieron su temprana juventud en la primera parte de los cincuenta navegaron su *onda* entre el alcohol, el fut americano, el mambo y el *swing*. Luego llegó el chachachá... el calypso, *hot music in english* (García Saldaña, 1972: 136-137).

Para esta clase media que «se acomodaba» con el fin de competir por el poder político con la burguesía, planear su futuro (y el de los pequeños) fue vital y trajo consigo dejar una serie de prácticas sociales y culturales mexicanas vinculadas a las «clases bajas» de la ciudad. ¿Cómo vivían los más jóvenes esta planeación del futuro en un hogar clasemediero en la entrada de los sesenta?

> Para estos chavos era aterrador participar a medias de la bonanza económica del país; era deprimente verse siempre abajo de los de arriba. El mundo de «sacrificios» de sus padres les infundía miedo, inseguridad... (García Saldaña, 1972: 103).

En el mundo adolescente esto se traducía en:

> El Chavo Clase Media a secas, miraba cómo el Niño Bien hipnotizaba a las muchachas (lo miraba desde las ventanas) con el zumbido áspero y poderoso del motor de su Coche Nuevo. Las Muchachas seguían fascinadas al Niño Bien... (éste) no necesitaba hablar, en su buena ropa *from San Antonio, Texas*, residía su simpatía, y su destreza para conquistar en el año del modelo de su automóvil. El Chavo Clase Media a secas nomás miraba. Desde las azoteas de los edificios nomás observaba a las «gatitas» que le pertenecían, subir a los coches de los ... cotizados Juniors. Y la vida del Chavo, oscilando entre el silencio y la oscuridad, se consumía en olvidar que no le había tocado ser parte de los afortunados (García Saldaña, 1972: 59-60).

Una parte de esa chaviza clasemediera se negó a intentar ser culturalmente como los «niños bien»: a hablar «bien», a educarse en las carreras universitarias que sus padres decidían «por su bienestar», a vestirse «bien», a estar siempre sonrientes, a tener que buscar sexo en una clase social inferior a la suya y el rock que llegó con la *pop music* le dio la posibilidad de fugarse de ese destino implacable, por lo menos por un buen rato.

F. De cómo se fue haciendo la onda *en el Distrito Federal.*

El propósito de este acápite es explicar por qué la generación de la *onda* se convertiría en el mito de origen transgresor de la cultura rockera mexicana. Por un lado, Parménides sugiere ciertos núcleos de valores sociales y morales que los chavos vivencialmente cuestionaron. ¿Cuáles son éstos? Por otro lado, ¿cuáles son las instituciones mexicanas que para los chavos encarnan este cielo (destino) raso?

Detecté seis núcleos de valores problemáticos en la relación entre los jóvenes *onderos* y «la sociedad» (el sistema o las instituciones sociales).

1) El lenguaje de la onda

> Diferir del modo general de hablar es tratar de no ser como los demás, es salirse de las leyes y el orden que preestablecen un lenguaje común. No se acepta ese lenguaje porque no se acepta ser como las personas que lo hablan entre sí (García Saldaña, 1972: 51).

El lenguaje de la *onda* —que hoy casi toda la chaviza urbana habla de manera cotidiana— fue uno de los elementos que hizo pública la existencia de unos chavos diferentes a la mayoría. Éste provino de los barrios bajos de la ciudad, de las ciudades perdidas, vino de «la ñeriza» que lo hablaba. Los primeros contactos entre los jóvenes clasemedieros y «la ñeriza» se dan en los cincuenta y sesenta. En la competencia con los *juniors* (los niños bien) por las muchachas más bonitas de la clase media, ciertos chavos clasemedieros, influidos por el cine (Marlon Brando, James Dean, Robert Mitchum) encuentran en el lenguaje "ñero", el lenguaje de sus ídolos, con el cual realizan en sí mismos esos personajes. El lenguaje «ñero» les enseñará a tratar de otra manera a las chavitas y a conquistarlas, a pesar del dinero de los *juniors*: porque «entre más rudo, frío e indiferente, se era el más chingón» (García Saldaña, 1972: 57).

La relación de los *onderos* y el lenguaje «ñero» se realiza a través de otro de los núcleos: el consumo de la droga que ingieren sus ídolos rockeros, la marihuana, y ésta se consigue precisamente en los barrios bajos urbanos. El lenguaje y el consumo de drogas en la *onda* está tan vinculado, que incluso Parménides, llega a preguntarse qué fue primero y no puede dar respuesta.

2) La droga

Para los chavos de la *onda* de los sesenta, el lenguaje ñerito significó identificación, unión. A través de él establecieron un contacto subterráneo para solidarizarse en *Onda* y comunicarse con la Fraternidad. En ese medio velado de hablar radicó el secreto de la fascinación de pertenecer a un rito prohibido. Rito que fue el de Los Chavos Macizos. Nuestra primera adolescencia de enervados proveniente de la clase media. Nuestra chaviza grifa.[18] (García Saldaña, 1972: 65).

Buscar la yerba que los haría creativamente semejantes a sus ídolos significó buscarla en las esquinas de los barrios bajos, en las ciudades perdidas. Los chavos clasemedieros para ser aceptados por los pobladores de ellas, deben empezar a hablar como ellos y al hacer «el trato de compra-venta de mariguana, de inmediato se es como el habitante de la ciudad perdida, se está al margen de las leyes, como él» (García Saldaña, 1972: 53).

Para los *onderos*, fumar marihuana fue un acto de libertad por el cual se apartan de la sociedad y se convierten en *outsiders*. La droga les permite acceder sensiblemente a otras maneras de vivir la realidad, además de aliviar las presiones familiares de las que son objeto. Si al principio la marihuana les dio otro lenguaje, éste se desarrolló en cada ritual de socialibilidad entre «los entendidos», la *onda* no sólo hizo uso del lenguaje "ñero", se lo apropió, recreándolo con el lenguaje del rock *pop* y de la *folk music*.

Hablar otro lenguaje también fue poner una barrera entre el mundo del adolescente y el de los adultos; desde el adolescente fue invertir simbólicamente el poder y la autoridad de los padres (la familia), los maestros (la escuela), los curas (la Iglesia). Fumar marihuana o meterse en otras drogas fue, además, invertir el poder político y represivo (Estado y aparatos policiacos) también en forma simbólica.

---

[18] Chavos macizos, enervados, grifos equivale a: chavos que han consumido mucha marihuana.

3) El sexo

Al lado de las causas socioeconómicas que arriman a jóvenes y adolescentes a la *onda* está la *rola* del sexo (García Saldaña, 1972: 68).

THE BEATLES
LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS
ALL YOU NEED IS LOVE
ACROSS THE UNIVERSE
BALLAD OF JOHN & YOKO

Foto: *APPLE*

La actitud de los chavos de la *onda* hacia el sexo no fue ni es distinta a la actitud de otras generaciones de chavos. Sin embargo, esta generación fue protagonista de un cambio en la canalización del deseo sexual, que en la sociedad mexicana era y es distinta en términos culturales para los hombres y para las mujeres.

Desde el origen del rockanrol en Estados Unidos, el ritmo estuvo vinculado a la explicitación del deseo sexual. La entrada del rockanrol en México estuvo prácticamente condicionada a cierta desexualización de las letras originales. La moral familiar mexicana al respecto era muy clara: las mujeres debían conservarse vírgenes hasta el matrimonio, debían conservar el «honor familiar» para llegar a casarse como muchachas (y con muchachos) «decentes» (esto es, con dinero) y así asegurar el futuro de sus vidas, que de otro modo no tenían sentido. Para los muchachos las cosas eran un poco diferentes, ellos no necesitaban mantenerse castos y, por el contrario, debían asistir a los prostíbulos a «calmar sus obsesiones». Esta práctica, después del matrimonio, se canalizaba con la(s) «querida(s)».

Ésta era la moral sexual en los sesenta, así había sido y así era aún. Esta moral no fue básicamente resquebrajada con la entrada del rockanrol, a pesar de existir rockanroleros disidentes.

Con la entrada de la música *pop*, esta situación es cuestionada por cierta chaviza clasemediera que, además, entiende el inglés. Las letras de las primeras canciones de los Beatles expresan el deseo adolescente de ser sinceros con su sensualidad, el sexo vuelve a ser algo sencillo que llegaría en el tiempo preciso. Ellos quieren amar *sinceramente* a su chava, quieren sentirse identificados, en comunión, con sus chavas. «Con las canciones de los Beatles, la adolescencia manifiesta que está tratando de transformar su visión opaca del sexo y el amor; presiente que amor es sexo y sexo es amor» (García Saldaña, 1970: 156). Con esas letras se subvirtió parte de la relación entre los sexos en los adolescentes: pues los chavos quisieron hacer el amor con sus chavas. Sin embargo, para la moral familiar dominante no era tolerable que una pareja *hiciera el amor* antes de casarse; tampoco entender que amor era igual a sexo. Con la reivindicación de querer hacer el amor con las chavas que aman, los *onderos* se encontraron con la institución del matrimonio y la familia mexicana, además de la Iglesia. Posteriormente y con la radicalización del movimiento *hippie* en sus propuestas, cierta parte de los *onderos* hará realidad, también en México, la experiencia de las comunas que, según Monsiváis, se convierte en una «ofensa (social) perseguible por lo que supone: comunidad de bienes, libre concurrencia sexual y el misterio de una vida no regida por un centro autoritarista y paterfamiliar» (Monsiváis, 1986: 243).

La diferencia entre unos zapatos de $320
y esos mismos zapatos a $150
es una etiqueta

Usted paga sólo por los zapatos.

Revista *LIFE*, 1972

4) La «facha»: el vestido y el cabello largo

En la sociedad mexicana de entonces una de las vías categóricas de aprendizaje de lo que era ser hombre y ser mujer, fue el vestido, los colores del mismo y el largo del cabello. Fue muy difícil para los chavos y las chavas *onderas* dejarse el pelo largo o usar camisas de colores pasteles y con flores, pantalones/minifalda o ropa apretada, respectivamente. Familia, Iglesia y escuela parecen haber sido las instituciones más represivas ante esta transformación:

> Tuve muchos problemas con los maestros que eran muy autoritarios, muchos de ellos eran militares, no les gustaba para nada el pelo largo, y yo, en ese tiempo, andaba todo floreado y con el pelo largo. En ese tiempo, todo el mundo andaba con el pelo largo y todos tenían problemas en su casa por ello y por salirte y por viajar y por hacer cosas...toda la idea que existía, en ese entonces, de cambiar el mundo y la sociedad. En las escuelas, como el Politécnico, no se podía. Afortunadamente, ese sistema no hacía más que incentivar mayor rebelión pues hasta podía llegar un maestro a cortarte el pelo, con una tijeras para cortar carne, en plena clase y delante de todos y ponerte en ridículo. Y el maestro no paraba de joder en la clase diciéndote «maricón» y «a ver, señorita, pase al pizarrón»— ese tipo de cosas se daban todos los días y como era una cosa de resistencia, pues, finalmente, eso fue lo que nos iba curtiendo... Y en casa, mi madre se ponía en la puerta y me decía «así no sales a la calle con esos zapatos»... pero entre más nos lo decían, más lo hacíamos y más ganas teníamos de terminar con la tutela familiar y escolar (Jorge Reyes, músico rockero mexicano, —Distrito Federal, 26 de junio de 1989)..

5) El rol

El *rol* es sinónimo de camino, de viaje, experiencia de vivir en un viaje. Algunas veces, está asociada a una experiencia de viaje interno a través de alguna droga. Viaje o experiencia interna/externa tienen un mismo objetivo: encontrarse a uno mismo, buscar en la esencia de cada quien el destino individual por el que se encuentra en esta tierra. Entrar o estar en el *rol* significa, al parecer, el camino que cada *ondero* tiene por destino y que debe ser construido (o encontrado) por esa misma persona y no por las presiones familiares y sociales en boga.

Vivir intensamente cada experiencia/cada viaje es aprender de la gente, de las cosas, de la naturaleza; es ubicarse en el cosmos, es retornar al equilibrio interno perdido con la familia, la educación, la domesticación social a la que se está sometido en nombre de la civilización.

Caracterizada como «antinacionalista» por escritores como Monsiváis, parte de la *onda* renunciará en lo inmediato a los caminos trazados por sus padres (profesión de escritorio) y viajará por todo el país absorviendo la vida y llenándose, sin proponérselo, del entonces México indígena. Viajan en pos del cambio interno, individual, búsqueda en donde es contactado y observado lo indígena/lo mexicano (que, para ellos, es lo extraño/lo ajeno). Llegar a uno mismo —saben por otros *onderos* extranjeros— requiere, muchas veces, pasar un conjunto de experiencias rituales que pueden conseguirse en

el contacto con prácticas culturales indígenas. Acercarse al «otro» fue conocer y aprehender parte del simbolismo de la cosmovisión indígena.

Los rituales indígenas son vividos como vías de acceso a dimensiones espaciales y temporales distintas a las que se viven cotidianamente en la tierra —a través de la creación de una situación extraordinaria—. Jipitecos e indígenas coinciden en sus caminos para acceder a planos de nuestra humanidad perdidos o rupturados con el orden natural desde la introducción de la racionalidad occidental en estos territorios. Sin embargo, los jipitecos no aspiran a penetrar y absorver el «otro» cosmos, el indígena, sino en la medida en que les sirva a este "yo" para alcanzar el equilibrio y la integración de sí como individuos. Al parecer, en este *rol* los *onderos* encontraron el camino del «ser» anteponiéndolo al «tener».

El músico rockero Jorge Reyes es testigo de ver cuando llegan a Uruapan (Michoacán) unos personajes extraños, los *hippies*:

> Era verlos ahí porque llegaban con sus mochilas a la playa y llegaban a las comunidades indígenas, a Pátzcuaro. Andaban viajando, de «aventones» y en el «rol» y el «alucine» y demás ¿no? Era una posibilidad de hablar y de conectarte con esa gente directamente y con la música que traían. En Uruapan no conseguías discos fácilmente, más que de Los Beatles y Los Rolling Stones... pero habían muchas otras cosas diferentes que llegaban solamente por la gente de fuera, el disco de Los Doors, por ejemplo, pasaba de mano en mano —era así, insólito— y se grababa en las grabadorcitas monofónicas de cassettes, sonaba horrible, pero lo escuchabas. De allí, a mí me empieza a pegar duro el meterme a ese rollo... (Jorge Reyes, —Distrito Federal, 26 de junio de 1989)..

En el *rol*, en los viajes para sus búsquedas internas, vía drogas naturales como el peyote de los huicholes (Huautla de Gutiérrez se convierte en un centro de iniciación bajo el ritual de María Sabina), los viajes con hongos mazatecos o, simplemente, sin droga alguna, los jipitecos «contaminan» a la chaviza que encuentra a su paso, van dejando además de su música, sus actitudes de vida (pacifismo, libertad sexual, respeto a la naturaleza y al cosmos, disidencia política sin ser militantes partidarios y un «valemadrismo» en ciernes) y sus lecturas (ocultistas, esotéricas, astrológicas, religiosas o místicas, existencialistas, *beats, onderas*).

No son bienvenidos ni por las autoridades ni por los comuneros, ni por los vecinos en ciudades como el Distrito Federal, por el contrario, las *razzias* policiales se extienden, se les arresta por andar vestidos como andan, por tener los pelos largos, por sonreír y hacer el signo de «amor y paz», por vivir en comunidad y por muchas otras cosas más. Monsiváis (1986) consigna parte de esa represión: en 1966, el gobernador de Jalisco prohíbe las melenas en Guadalajara; en enero de 1969, el alcalde de Acapulco prohíbe la ópera *Hair* e impide la entrada de *hippies* al puerto durante el verano; entre 1967 y 1968, en plena Zona Rosa del Distrito Federal hay redadas para rapar mechudos...

¿Qué confrontan institucionalmente los jipitecos con sus búsquedas? Parménides García Saldaña siente confrontada a su generación con la imagen que la sociedad hace de ellos: son unos vagos, son improductivos y perdidos.

> Los agitadores de la *onda* son adolescentes y jóvenes menores de treinta años. Ellos son vilipendiados, injuriados, despreciados por la sociedad que desde las posiciones de «el progreso» y «la justicia social» no puede explicarse su existencia en México. Estos

agitadores atentan contra el orden y la ley porque no sirven, porque viven derrotados; son vagos, son unos perdidos para la sociedad. ¡Para la Revolución mexicana! Para la Institución, la agitación de estos rebeldes no tiene razón de ser. No pertenecen a la adolescencia y a la juventud estudiosas, no se preparan para servir a la patria, no pretenden funcionar dentro de la patria... (García Saldaña, 1972: 50).

La *onda,* molesta por su «improductividad» con el sistema. Para los padres de familia es inaudito que sus hijos rechacen el destino que ellos les han trazado, el de convertirlos en profesionistas, por un ambiguo y existencial «buscarse a sí mismos». Ésa era una fuga de la realidad. En parte los padres tenían razón, la *onda* mexicana, al igual que la norteamericana, vivió el *drop out* (salte del juego), el *tune in* (ponte en *onda*) y el *turn on* (préndete) en forma ambivalente: intentando crear opciones «alternativas»[19] (como las del viaje, las comunas) y, por otro lado, saliéndose/abstrayéndose de la realidad social y cotidiana (alguna parte de la generación *ondera* se quedó en el *rol*, es decir, se loqueó). La osadía de cierta chaviza de la *onda* exigía y operacionalizaba en el ahora-inmediato el salir de *rol*, ya no quería esperar a terminar la carrera y recibir como premio un viaje, lo quería «ahora»:

> Después de dejar el Politécnico, estuve un rato vagando... (Comprendí) que no me gustaba hacer lo que estaba haciendo (la carrera de ingeniero), que la estaba haciendo por presiones familiares de tener una vida segura, una carrera, un título —que es el sueño de toda madre decente... (Jorge Reyes, músico rockero mexicano, —Distrito Federal, 26 de junio de 1989).

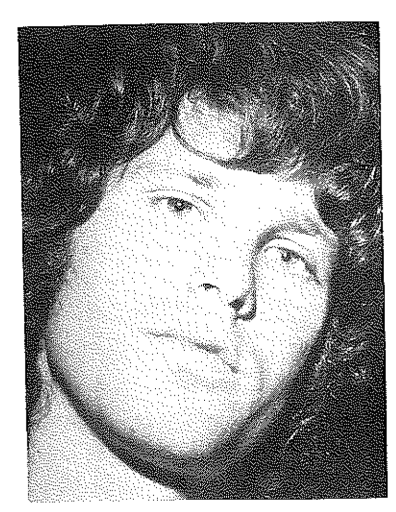
6) *El rock* ondero, *la psicodelia, el* hard rock, *el* acid rock

> A nosotros nos tocó nacer con el rock. Para mí el rockanrol es la muestra de que una generación, ya no de un pueblo o de un país, sino de todo el mundo, por razones tecnológicas, podía compartir un solo tipo de música. Ha sido utilizado para aculturar, para manipular, pero también es una música que espontáneamente muchos hemos compartido. Yo no recuerdo que alguien me haya forzado a oírlo, al contrario, era una búsqueda el encontrar dónde se oía rock. Yo sabía de grupos en varias partes del mundo que estaban haciendo rock y con ellos, sentía, había una unidad. El rock, para mí, no era sólo una forma musical de 4x4, ésa era la manera superficial de definir el rock, para mí era una actitud ante la vida, una forma de vida. En ese tiempo coincidía el pensamiento de toda una generación, esa conciencia de saber que hay gente joven en todo el mundo, que compartíamos muchas ideas y que intentábamos cambiar el mundo. Cuando nosotros nacimos, cuando niños, lo primero que tuvimos a la mano fue el rock y el danzón. Para los mayores el danzón y para nosotros el rock (La Tribu, «etnorock» mexicano, —Distrito Federal, 30 de noviembre de 1990).

> La música era lo que me identificaba con muchos otros que estábamos en el mismo caso, lo único que nos gustaba era sentarnos en algún parque a tocar o a oír música, a cotorrear,

[19] Los onderos, así como después los jóvenes de izquierda, denominarán —durante los setenta— «alternativo» a todo lo disidente y diferente a las opciones del sistema. Usaban los términos «contracultural» y/o «alternativo» indistintamente. El debate teórico político posterior señaló claramente que no había nada de contra y alter al sistema en las opciones construidas por ellos y por otros disidentes u opositores.

> fumarnos un *join* y viajar o pensar en un viaje... (Jorge Reyes, músico rockero mexicano, —Distrito Federal, 26 de junio de 1989—).


Jim Morrison Foto: G. Neri

El rock *pop* y la *folk music* comunicaron, otra vez generacionalmente, a chavos y chavas de diferentes países y regiones del mundo a través de la «afinidad» auditiva, el gusto por lo que se escucha (músicos) y se quiere hacer musicalmente (público). A partir de ello y a diferencia del rockanrol, el rock de los sesenta hizo sentir a los mismos chavos que compartían también ideas (las de cambiar el mundo, el viaje interno, la transformación), otros valores, distintos a los de la sociedad (cotorrear, *darse un toque*, compartir un disco), ciertas actitudes ante la vida (ecologista, pareja alternativa, otros), que en conjunto delineaban otra forma de vida. Esa fue la gran diferencia de la generación *ondera* con la generación rockanrolera —quienes sí pudieron sentirse parte de una generación musical mundial, pero nada más—.

> Uno se inicia en el rock como lo hace la mayoría de la gente, en forma cotidiana. Mis hermanos lo escuchaban antes que yo y luego fui yo buscándolo. Lo primero es afinidad auditiva. Escuchaba yo el programa de «la ola inglesa» en Radio Capital... El rockero no se hace sólo con la música, empiezas con ella pero luego te informas y vas adquiriendo ciertos valores, el rock representa ciertos valores. Cuando te inicias en conocer qué dicen los rockeros mexicanos o anglosajones, a través de revistas y de programas de radio, te vas sintiendo afín a ellos pues estás en la edad de ser iconoclasta... y sigues informándote, afinando tu oído que se vuelve más exigente, luego, coleccionas tus gustos... (Abraham, rockero, colectivo radial «El rock está en el Chopo», —Distrito Federal, 10 de octubre de 1990—).

> El rock tiene un contexto y no es sólo consumismo musical. Yo he crecido con el rock. A los 14/15 años, que es cuando ya tienes otro grado de percepción de las cosas, te inicias con lo que se pasa en la radio y es comercial.... yo fui pasando del consumismo de Los Beatles o de los Rolling al hard rock... Me fui abriendo al rock, encontré algo más que consumismo musical en él, pues el rock te da alternativas en cuanto a un enfoque de vivir como pareja o tener una postura ecológica antiimperialista. El rock te da una visión de muchas cosas a las que te vas abriendo a partir de la educación de tu oído... (Xuancho, rockero vasco, colectivo radial «El rock está en el Chopo», —Distrito Federal, 10 de octubre de 1990—).

El rock *pop*, el *folk*, el *acid rock* (nacido de las experiencias psicodélicas de los músicos con el *LSD*), el *hard rock* y, posteriormente, el progresivo, posibilitaron a los jipitecos conectarse entre sí y resistir ya no sólo a nivel individual sino colectivamente, el embate social en contra de sus modos de existencia, además de servir como modelos musicales a seguir por los chavos que formarían los grupos *onderos* de rock en México.

Una de las características de la generación *ondera* es su buen gusto por el rock. Ese fue un periodo rockero bastante prolífico y creativo, en donde, para los músicos y

Foto: MGM Rcrds.

audiencias (que entonces fueron uno solo), el lema parece haber sido escrito por Jim Morrison: «Quiero libertad para intentarlo todo. Puede ser que quiera experimentarlo todo por lo menos una vez».

Monsiváis consigna entre los discos básicos de la *onda* mexicana:

> *Rubber Soul, Sargeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, Abbey Road, Let It Be* (Beatles); *Their Satanic Majesty Request, Let It Bleed* (Rolling Stones); *Blonde on Blonde, John Wesley Harding* (Bob Dylan); *Surrealistic Pilow* (Jefferson Airplane); *Experiencie, Electronic Lady Land* (Jimi Hendrix); *Cheap Thrills* (Janis Joplin); *In-A-Gadda-da-Vida* (Iron Butterfly); *Big Pink* (The Band); *Happy Trails* (Quick Silver Messenger Service). Bob Dylan, John Lennon, Mick Jagger o Jim Morrison son profetas consistentes y universales y «Lucy in the Ski with Diamonds», «Strawberry Fields», «Nowhere Man», «Satisfaction», «Lay Lady Lay», «The End», «Light my Fire», «Sympathy with the Devil», «Street Fightin Man» o «White Rabbit» tras su apariencia de canciones se proponen como enigmas o himnos de batallas para comprender o volver militantes la transformación interior y la exterior (Monsiváis, 1986: 230).

A estos grupos los *onderos* agregan a los Who («My Generation», «I can see for Miles», «The kids are alright»), los Yardbirds (con Eric Clapton, Jeff Beck y Jimmy Page), The Cream («The Sunshine of your Love»), Los Kinks, Eric Burdon & The Animals («It's my life», «Ring on fire»), Led Zeppelin, MC-5, The Stooges, Grand Funk Railroad, Deep Purple. Grateful Dead, Country, Joe and the Fish, Frank Zappa y las Madres de la Invención y otros, muchos otros grupos que sólo tenían como dirección el cambio y la innovación musical que, aunada a las innovaciones técnicas en sonido, aumentaban la capacidad de escucha del público, así como la capacidad de distorsión y amplificación del sonido y del «ruido» —como dirían los adultos—.

Estos fueron los seis núcleos de valores que enfrentaron a los *onderos* con ciertas instituciones del sistema. A través de este recorrido también se ha podido apreciar cómo fue penetrando la *onda* en territorio mexicano juvenil y como fue contagiando a la chaviza de los estados. En seguida conoceremos algo de los grupos de música que nuestros *onderos* levantaron y nos acercaremos a ciertos espacios a través de los cuales su medio los conocía, para luego pasar a relatar algo del Festival de Avándaro y las consecuencias del mismo en la relación entre la chaviza *ondera* y las denominadas instituciones del sistema.

G. Los grupos **onderos** *mexicanos.*

> Gobernantes y jefes vengan a escuchar/ no cubran la entrada/ favor de no estorbar/ el que salga golpeado así se va a quedar/ la batalla está comenzando/ y edificios y torres al suelo caerán/ pues los tiempos están cambiando/ Ya madres y padres tendrán que aprender a no criticar lo que no han de entender/ si sus hijos o hijas no pueden creer lo que ustedes están haciendo/ salirse del camino es mejor que estorbar (Love Army: 1970).



Jimi Hendtrix Foto: *Igda*

Me interesa revelar el proceso a través del cual el rock interpela a los jóvenes como sujetos colectivos con intereses específicos que comparten e identifican como suyos en el rock. Relevaré cómo y quienes son los sujetos a través de los cuales se produce la filtración del rock, cómo intervienen en este proceso de circulación cultural, cómo éste es apropiado por sus públicos y cómo éstos lo resignifican. Aclaro que centraré la atención en sólo uno de los agentes del entonces embrionario campo de producción rockero nacional, los grupos del rock *ondero* nacional y, muy tangencialmente, en su aún frágil relación con otros agentes (organizadores de conciertos o dueños de los lugares donde se presentaban los grupos y la radio mexicana), en tanto éstos también intervienen en la forma como este rock, hecho en casa, es consumido por la chaviza.

El rock *pop*, luego el ácido y después el psicodélico provienen de Inglaterra e impactan no sólo a la chaviza rockanrolera sino, también, a cierta chaviza que entraba a la pubertad y/o estudiantes primario-secundarios de escuelas donde existía la oferta musical «rockanrol». Aquéllos se socializarán dentro de ambientes rockeros ya existentes —escuchando la música de sus hermanos o hermanas mayores— además de los ambientes tradicionales de socialización/institucionalización, la familia (extensa), la escuela, la Iglesia.

Los primeros músicos *onderos* en México salieron del norte, de Tijuana, de Ciudad Juárez, de Chihuahua. Aquéllos llegaron al Distrito Federal con una nueva música que tocaban en las primeras «tardeadas» públicas en billares, frontones, pistas de hielo y «cafesagogó».

Desde su aparición, estos nuevos músicos rockeros se distinguirían de los grupos rockanroleros nativos por: a) «incluir en sus piezas escenas de la vida cotidiana (o de sentires diversos y no nada más asuntos centrados en las promesas de amor)...cuestiones de política...» (Roura, 1985: 37-38); b) intentar hacer composiciones propias con sonidos originales, aunque, en la práctica, no lograran salirse aún del sonido y de los moldes establecidos por los grupos estadunidenses e ingleses; y, c) cantar en inglés.

En realidad entre el periodo rockanrolero y éste, pasaron años de transición en donde por primera vez —dentro de este pequeño y delicado campo de producción— se discierne entre lo que «era o no rock».

Un fanático del rock *ondero* mexicano observa estos años de transición como una lucha entre el «falso rock» y el «auténtico», a pesar de reconocer que los *onderos* imitaban aún a los grupos norteamericanos o ingleses, lucha a la que sobrepone una nueva dicotomía valorativa, entre el *biznezz* y los *hippies*:

> ...Cuando la bronca del negocio del rock, del dizque rock, todos los grupos éstos... los Teen Tops, Hooligans, Los Hermanos Carrión, Guzmán y etcétera, toda esa porquería (sic) se la estaba dando a la gente a fuerza y la gente rockera de ese tiempo está en eso, pero se les empezó a caer el *biznezz* cuando empezaron a llegar los buenos rockeros de Tijuana.

De Tijuana llegó Bátiz, de Durango, el Armando Nava y ya los pasaban (por los medios) a la par. Había un programa que se llamababa Discotheque a GoGó y lo mismo pasaban a los Singers, a los Hooligans, como a los Dug Dug's y también a Bátiz. Había un abismo entre el auténtico rock mexicano, ya veías a Bátiz, a los Dug o a los T-J's, con sus indumentarias bien hippiosa y con greñas —sí, también eran una imitación, es cierto, pero una imitación a lo que eras más naturalmente afín, imitaban algo que te dejaba algo—, y los otros, los de trajecito y los que hacían los mismos pasos, Los Hooligans. Los que tenían el negocio no eran afines a los pelos, las barbas y colores hippies, les estaban destrozando a los Hooligans y todos los demás que eran igualitos. (Ramón, rockero, colectivo radial «El rock está en el Chopo», —Distrito Federal, 10 de octubre de 1990).

Para un rockanrolero como Arana (1985: II: 135), la crisis del rockanrol mexicano tuvo dos condicionantes básicas: la entrada de los Beatles (desde la industria cultural del disco) y el «arribaje de las huestes fronterizas» (Javier Bátiz, Apson Boys, TJ's, Tijuana Five, Dug Dugs, Johnny Jets, Rockin Devils y otros). La superioridad de estos grupos respecto a los grupos rockanroleros del Distrito Federal tenía dos accesos: el técnico y el musical.

Los grupos *onderos* de este primer momento, al igual que los grupos de la música *pop* y folk norteamericanos e ingleses, ahondarán en el cambio interno de cada ser humano sin desvincularlo del cambio integral, global, de la vida, del mundo, del cosmos:

¿Qué pasó con lo que dijo/ ya tan pronto se olvidó?/ ¿qué pasó con las treinta monedas que te dió?/ Y porque no creo lo que dijiste/ sé que no es la verdad/ lo que es cierto es/ que prefiero en mi cerebro caminar/ sindicatos y patrones me han bajado la moral/ si me dejo/ los calzones también me van a bajar/ porque la justicia toma tiempo/ y no pienso esperar/ prefiero en mi cerebro caminar/ tendré que caminar —Oye Cristo no regreses/ no te vayan a rapar/ en la Era de Acuario/ nadie te entenderá/ sí porque sé que si tu regresas/ no vas a predicar/ nomás de ver tu pelo/ la gente se va a asustar/ y te van a hacer llorar/ todos van a caminar/ nadie nos podrá parar (Love Army: "Caminata Cerebral", 1970).

Algunos grupos relevaron el aspecto de la transformación personal:

He conseguido algo mejor/ Algo que algún día tú encontrarás/ no es un amigo/ no es la mujer/ no es el dinero tampoco/ es mi manera de ser/ cambia, cambia, cambia/ hipócrita no hay que ser/ tonta, tonta, tonta/ la gente parece ser... (Dug Dug's).

Despierta ya, latino/ ¿Cuándo vas a entender?/ te crees alivianado/ piensa en tu mujer... (Grupo Náhuatl).

Otros priorizaron la denuncia y la necesidad de transformación social o política, sin llegar a proponer nuevos y concretos modos de existencia, al igual que sus ídolos *pop* extranjeros:

Déjame decirte/ que toda la raza conoce ya/ que todos vigilados y controlados estamos ya/ por un enemigo que todos conocemos ya/ si protestamos... tambo/ si mal los vemos... tambo/ si no votamos... tambo/ si amor hacemos... tambo/ si trabajamos todos/ impuestos nos aumentan más (Árbol).

Pero todos hicieron versiones en español e inglés de sus *rolas*:

The world is crazy/ is full offright/ and is amaizing/ how they fight/ we got to bilt/ a world that is sincire/ with love, with love, with love, with love... (Peace and Love).

Sólo dime cómo te sientes tú solo/ habías estado alguna vez equivocado/ todo va a cambiar/ las cosas nunca serán ya igual/ porque yo te amo, sí, te amo/ tú nunca trataste de ver la vida/ sólo vienes y miras a mis ojos/ todo va a cambiar/ las cosas nuncas serán ya iguales/ porque yo te amo sí, te amo/ estamos yendo para vivir de otro modo/ estamos yendo a encontrar/ la armonía en el cielo, vivo y muerto (Tinta Blanca).

Las letras señalan que dentro de los miembros de los grupos rockeros existía una caracterización contestataria hacia el sistema social mexicano (se le tipifica de hipócrita, represivo, autoritario, materialista), que al ser interpretadas en inglés, los libraba de cierta intolerancia censuradora por parte de un poder político que para entonces, tenía problemas serios con los estudiantes universitarios. En sus letras es notoria la certidumbre —ciertamente utópica— del cambio/transformación integral y que sus reflexiones sobre el futuro y los fines últimos de la humanidad, fueran bastante similares a los exponentes de la cultura *pop* que tanto admiraban (incluso, en la forma de interpretarlas, como aconsejando, si no advirtiendo a los adultos «necios»).[20]

Sin embargo, en la dimensión del consumo de estas letras, ellas no parecen estar en el recuerdo sino de una minoría *ondera*. La mayor parte de los entonces jóvenes/ adolescentes que se acercaban al rock *ondero* en vivo recuerda básicamente el *sonido* (Beatles, Kinks, Rolling Stones, Credence, Chicago...) de los grupos mexicanos de entonces —en términos de la *vibra* que transmitían al público— y la imagen/actitud de los músicos o del cantante —que ellos decodificaban como «desmadrosa»/loca:

sus letras eran en inglés y que yo me acuerde, me valían madres. Yo no tenía idea de lo que estaba ocurriendo en Estados Unidos, nada, de repente oías que Vietnam y la madre. Salvo algunos cuates que sabían mucho inglés y que te decían: puta, ¿ya oíste las letras de Zappa? En general, era la vibra que te transmitía el rollo musical o la voz, más no lo que dijeran. Tenías referencias, sabías que Morrison era un desmadroso, te enterabas de eso, pero del proyecto político no (Adrián, rockero y sociólogo, —Distrito Federal, 17 de mayo de 1993—).

En la Prepa 9, en el campo de futbol, cuando tocaban los (grupos) más sobresalientes, el Three Souls, el Peace and Love y otros... mucha gente sí escuchaba al Three —que tenía su propia música y sus letras propias—, pero les gustaba más el Peace and Love que tocaba «refritos» de War, de Edwin Star o de Chicago, prendían más que el Three, que era un poquito más «desmadroso», por ejemplo con la letra esa de "bájame la miel Lolita, presta acá". Recuerdo que Alejandro (Lora) aventaba «cartones» para «armar» al personal, se ponía bien... (Arturo, rockero y antropólogo físico, —Distrito Federal, 7 de junio de 1993).

[20] En general, la juventud tiende a orientarse por comportamientos fundamentalistas anclados en valores, por ello, el «realismo» o pragmatismo de los adultos les parece «hipócrita». Y ello es así, por la primera socialización recibida por parte de esos mismos adultos e instituciones. La protesta entonces es contra la incoherencia entre los valores afirmados por la sociedad adulta y su práctica social.

Foto: ATLANTIC Rcrds.

...el Love Army, con el Pájaro Alberto que cantaba esa de «Caminata Cerebral» en español, pero en la radio la pasaban en inglés por la letra, para ese momento era bastante subversiva... (Arturo, rockero y antropólogo físico, —Distrito Federal, 7 de junio de 1993).

El estatus social de los chavos que formaron parte de los grupos *onderos* parece haber sido mayoritariamente clasemediero y clasemediero alto, como lo revela la extracción social de Alex Lora y de Charlie Hauptvogel del entonces Three Souls in my Mind. Los miembros de grupos como el Tinta Blanca, Bandido y Pop Music Team, venían de preparatorias y escuelas como el *CUM*, La Salle o del Cumbres (Adrián, rockero y sociólogo, —Distrito Federal, 17 de mayo de 1993). En estas escuelas privadas había concursos de grupos de rock anualmente y los padres clasemedieros parecen haber apoyado estas iniciativas en sus hijos, ayudándolos a comprar equipo y llevándolos a sus participaciones. También encontramos grupos en otra parte de la ciudad, en la colonia Vallejo, que nos indican la filtración simultánea del rock *ondero* en cierta chaviza que habitaba zonas más populares de la ciudad y que pertenecía a la clase media baja o eran hijos de trabajadores industriales y de servicios.

En general, parecía haber un acuerdo entre los padres y los hijos; mientras no hubieran o tuvieran obligaciones todo estaba bien; siempre y cuando siguieran estudiando y obtuvieran los títulos de carreras sólidas, no había problema:

> Mi papá, cuando mis hermanos y yo estábamos chavos nos llevó al conciertos de Union Gap y Yardbirds en el estadio del Atlante, pero hubo un desmadre en el concierto... abajo,... empezaron los sillazos, las mesas, volaron por todos lados palos, botellas, sillas... Yardbirds ni termina de tocar, los Union tocaron tres rolas y se fueron porque ya todo era...y se cancelan los conciertos, como en el 70-71, antes de Avándaro, allí empieza la prohibición... Como 10 o 15 días antes de Avándaro me comisionan a mí a ir a comprar los boletos y para eso le decimos a mi papá que queríamos ir a Avándaro y mi papá me dice que de a cómo va a ser y papas, mi papá suelta la lana y nos financia el viaje a nosotros dos y a dos/tres cuates de allí del grupo.... No todos los papás eran tan permisivos, eran más represivos, inclusive algunos chavos de la Defensores de la República o de la Peralvillo o de la Industrial, se descolgaban al callejón, con nosotros... (Arturo, rockero y antropólogo físico, —Distrito Federal, 7 de junio de 1993).

> Mi mamá me dejaba hacer lo que se me daba la gana y como mi padre se la pasaba en el alcohol, entraba y salía de la casa y me gritaba «pinches greñas». Yo me metía a mi cuarto, ponía a Santana y ya... (Adrián, rockero y sociólogo, —Distrito Federal, 17 de mayo de 1993).

> Mi hermano Eduardo — un hippie sensacional, el hippie más derechista que conozco— le entró a esa onda, estuvo en el 68 y todo ese rollo y se quería ir en su moto con su novia al Festival de Avándaro y, por supuesto, la novia, hija de un banquero, ¿cómo se iba a ir con mi hermano barbudo y en moto a Avándaro? No la dejaron ir y entonces ya no fueron... (Raúl, rockero e ingeniero en computación, —Distrito Federal, 5 de agosto de 1990).



Foto: PHILIPS Rcrds.

La mayoría de los integrantes de los grupos *onderos* empezaron a casarse y entraron a trabajar, cambiaron la «facha» *ondera* y dejaron de hacer música. Sólo algunos de ellos parecen haberse enfrentado a uno de los valores más apreciados (asegurarse un mejor futuro/estatus social vía una carrera «decente») por una de las instituciones más poderosas de su clase social, la familia. Su deseo de ser músicos rockeros se contraponía al futuro asegurado (una carrera y un título), esto es, al sueño de «toda madre decente»:

> ...después de dejar el Politécnico decidí entrar a la Escuela de Música... entonces se dio una lucha familiar porque no querían que estudiara música porque era una carrera insegura y demás. Podía ser músico después de terminar cualquier otra cosa y con título... se dio la lucha. Finalmente, tuvieron que ceder porque era muy necio y, más adelante, no hubo ningún problema pues mis padres se dieron cuenta que sí estudiaba, que me gustaba... (Jorge Reyes, músico rockero mexicano, —Distrito Federal, 26 de junio de 1989—).

El estilo del entonces rock hecho en casa se desarrolla, básicamente, como negociación entre los gustos musicales del público que prefería a determinados grupos del *pop* internacional y la manera cómo los grupos *onderos* representaban en vivo a los «originales». Este público estaba acostumbrado a apreciar las versiones en vivo de sus grupos de rock ingleses y norteamericanos favoritos. Así es como los Dug Dugs se convierten en «los Beatles mexicanos», así como Los Esclavos en «los Kinks mexicanos», *The Expedition* en los «Credence mexicanos» y el Pop Music Team «refriteaba excelentemente a Chicago». Los grupos tocaban *covers* de sus grupos favoritos, aunque—y en menor cuantía—tocaban composiciones «propias» u «originales» que «respetaban toda la matriz de importación».

> (En la prepa) había fiestas de cuates y tocaban grupos en vivo, tocaban fundamentalmente *covers*, lo que se oía en la radio: Beatles, Rolling, The Who, Kinks, Santana, Hendrix, Chicago, Grand Funk. «Lo hacían muy bién, eran excelentes. (Adrián, rockero y sociólogo, —Distrito Federal, 17 de mayo de 1993).

> La Expedición fue un grupo de la colonia que "refriteaba" a Credence, y, más tarde a Led Zeppellin, lo tocan igualitito, y es cuando empieza a hacerse más conocido, lo invitan a conciertos públicos. Los Cuadros y el Camino de la Biblia , también de la Vallejo se aventaban sus propios rollos, pero desafortunadamente la gente no hacía caso, le daban más valor a la música extranjera que a la creatividad nacional... (Arturo, rockero y antropólogo físico, —Distrito Federal, 7 de junio de 1993).

Los grupos *onderos* y sus miembros —que entonces podían denominarse «músicos», aunque profesionalmente no lo fueran, vivían esta situación desde otra atmósfera, con otro tipo de intereses:

Después de Avándaro, fue una época en la que a la escuela (de Música) entró mucha gente de todos los niveles y muchos músicos de «hoyo fonqui»[21] que tocaban rock entraron a la escuela. Allí conocí a Carlos Matta que tocaba en el grupo Nuevo México. Ese grupo tenía un disco grabado en Polygram, salía en las revistas y Carlos tenía su trayectoria, había tocado con grupos de finales de los sesenta *covers* de grupos muy comerciales... El rock empezó a cambiar. Empezaban los setenta, los grupos más importantes eran los innovadores como King Crimson o Pink Floyd, Yes, Emerson-Lake & Palmer y toda la visión del virtuosismo, por eso las escuelas de música se abarrotaron de rockeros estudiantes de música porque el rock se empezó a volver una música seria, ya había que estudiar para ser músico. Luego, se empezó a dar una generación de músicos que ya tenían una ambición artística. Todos los de la escuela tocaban o tenían grupos o estaban en bandas (era entonces la época de las bandas tipo Chicago, Blood, Sweat & Tears). Aquí también se dio la época de los grupos tipo banda, con muchos metales y trompetas. Yo tocaba la flauta. Me propusieron que entrara al Nuevo México porque en esa coyuntura "progresiva" del rock se daba una apertura a muchos instrumentos: por un lado, las trompetas, los saxofones, el trombón y, por el otro, habían grupos como Jethro Tull, con flauta. Fue una experiencia muy significativa para mí porque el grupo era fuerte-pesadón, tenía un estilo parecido al de Mountain o al Blue Cheek, así, trío —guitarra, bajo y batería, tipo Grand Funk, pero ya con pretensiones de una música propia, original. Al principio seguí las estructuras que ellos ya tocaban, pero a los dos o tres meses empezamos a hacer composiciones. Yo, que en mi vida había compuesto música, empecé a componer cualquier locura, aún sin saber en dónde la flauta entra como instrumento característico, con sus partes especiales y todo. Se empezó a dar una cosa muy curiosa, la gente se sentaba a escucharnos, pues tocábamos cosas de flauta muy tranquilas y, al mismo tiempo, teníamos también una parte totalmente explosiva, pesadona. Nuestra música era una especie de pesado-progresivo. (Jorge Reyes, músico rockero mexicano, —Distrito Federal, 26 de junio de 1989).

El sonido de los grupos *onderos* seguía el mismo patrón de la música *pop* internacional. A diferencia de los grupos rockanroleros, los *onderos* buscaban obtener un sonido «original» (lo que entonces significaba distinto al de los otros grupos), brindar formas musicales cambiantes e innovadoras con la introducción de instrumentos de la denominada música «culta» y efectos sonoros que extasiaran al «personal» (público). Se observan cambios en los miembros de los grupos de rock (amateurs *versus* futuros profesionales de la música), existen «músicos» rockeros con prestigio profesional (con «cartel», esto es, que han tocado en grupos anteriores y han grabado discos); y la sofisticación del rock internacional promueve «músicos con ambiciones propias» (había que estudiar música para componer/crear). Todo ello revela el inicio de un cambio al interior de los músicos rockeros, jóvenes que no sólo quieren matar el tiempo libre tocando la música de sus ídolos, también ven al rock como una posibilidad de trabajo/profesión, de realización personal. Esta postura dificultaría la relación con los agentes de producción de las industrias culturales, como se verá más adelante.

Respecto a la relación músicos rockeros/públicos *onderos*: a) ambas partes lograron negociar sus intereses mutuos: la mezcla progresivo (intereses experimentales

[21] "Hoyo fonqui" fue el nombre genérico de los lugares donde parte muy importante de los grupos onderos mexicanos, después de Avándaro, pudieron seguir haciendo rock. Éstos se ubicaron principalmente en las zonas populares periféricas donde la policía (tira) o no podía llegar aún, o negociaba su espacialidad con las bandas juveniles del lugar.

de los músicos) y "pesadón" (intereses «reventados» de las audiencias); y, b) los *onderos* desataron procesos de identificación distintos a los que los grupos rockanroleros suscitaron.

La imagen, como mezcla de «facha» y «actitud» de los miembros de los grupos *onderos* es desordenada, sucia y «desmadrosa». Gran parte del público *ondero* se identificó con esta primera propuesta transgresora al «deber ser» juvenil de entonces. No obstante, la identificación del auditorio fue básicamente con los ídolos rockeros norteamericanos e ingleses lejanos, vía los miembros de los grupos *onderos* nativos que, en su «estilo», representaron esas mismas imágenes, no importando si en la identificación con la transgresión se incluía o no el mensaje verbal, pues éste se filtraba en las imágenes y actitudes irreverentes/transgresoras por parte de los miembros de los grupos en vivo. Simultánea y significativamente, la música ácida o psicodélica, reforzaba la carga transgresora del conjunto facha/actitud en tanto retaba la moral/»deber ser» adulto.

La apropiación de la imagen y valores transgresores se observa en la manera cómo la chaviza altera su imagen. El vestirse como sus ídolos es un primer copamiento de espacios, el de su propio cuerpo —por ejemplo— y es, también, demarcar fronteras identitarias con «los otros» al construir su propia imagen. La imagen *ondera* fue construida de manera horizontal en espacios de ruptura (tocadas/comunas) con la generación adulta. La cultura *ondera* fue una propuesta cultural para la chaviza clasemediera urbana que le posibilitó cierta inversión simbólica del «orden natural de las cosas»: negándose a pasar a la condición adulta en los plazos prescritos/impuestos por la autoridad paterfamiliar.

H. Los grupos y los espacios onderos.

Entre 1970 y 1971, en una buena parte de la ciudad se vivía una escena que prometía ser un sólido punto de partida para el rock mexicano. Según Victor Roura, en 1970 existían alrededor de 50 grupos *onderos* en la capital de México. No se pudo registrar el total de estas agrupaciones, sin embargo, estaban El Ritual («Easy Woman»), Peace and Love («Peace and Love»), Ciruela, La verdad Desnuda, Tinta Blanca («Everything's Gonna Change»), El Amor («I love you More»), Three Souls in my Mind («Let me Swim in your Bed»), Love Army ("Caminata Cerebral"), La Tribu («Losing You»), 39.4 («Faith»), Spiders («Back»), Toncho Pilatos, Last Soul Division, Bandido, Dug Dug's, La Revolución de Emiliano Zapata («Nasty Sex»), Enigma («The Call of the Woman»), Los Yaqui, Javier Bátiz («You Talk Too Much»), La Quinta Visión («Monkey Shout»), Poly y Cia. («Laughing and Clowning»), Los Locos («Viva Zapata») y muchas más como Árbol, Epílogo, The Factory, Chocolate Band, Coca y Vara, Iguana, La Experiencia, Pop Music Teem, La Expedición, Sheriff, Mayita Campos, «Baby» Bátiz, Smog, Hangar Ambulante, La Compañía 1910, División del Norte, La Decena Trágica.[22]

[22] Esta relación ha sido elaborada básicamente a partir de fuentes orales o revistas que aún circulan en el medio rockero. Muchas de las agrupaciones aparecían por un tiempo y desaparecían por otro, para volver a salir después. Existe el peligro de romper el tiempo cronológico en la lista que se presenta; sin embargo, la memoria oral (en tanto no existe registro alguno del rock nacional) nos permite tener una idea más aproximada de la efervescencia *ondera* que vivía esa generación de jóvenes rockeros. Se aclara que los títulos entrecomillados entre paréntesis son algunos de los temas conocidos por la chaviza que los escuchaba.



Foto: POLYDOR Rcrds.

La música de estos grupos empezaba a escucharse en la radio, las *tocadas* proliferaban y los lugares/espacios privilegiados de las mismas fueron los cafés cantantes, ciertos salones, las fiestas privadas en casas del Pedregal y colonias similares (las habían de «quinceaños», así como aquellas donde se pagaba por el boleto que, previamente, había circulado en las preparatorias y secundarias clasemedieras/altas):

> ... ésa de Love Army, "Caminata Cerebral", la pasan en radio, pero en inglés; más adelante pasan a Los Spiders de Guadalajara, pero también en inglés, luego pasan al Amor, un grupo de Monterrey, pero en inglés. También estuvo La Revolución de Emiliano Zapata y pasan en inglés la canción "Nasty Sex" en la radio, entonces dicen, ahora sí el rock mexicano tiene espacios de expresión, la radio, ¿no? Pero era muy controlado, no pasaban a todos los grupos por la radio... (Arturo, rockero y antropólogo físico, —Distrito Federal, 7 de junio de 1993).

> ...había dos tipos de fiestas en el ambiente en que yo me movía. Una era la fiesta en la que llegabas con tus disquitos, muchas veces organizadas por los fresas, bailabas con las chavas, te sacaban a bailar... siempre estaban la señora y el papá y los saludabas, había vigilancia. Pero en la prepa se dispara todo grueso, ya no era sólo la fiesta familiar, las fiestas las organizan alumnos y las empiezan a cobrar. Son en casas de El Pedregal, en Las Lomas, incluso en algunas casas de la Narvarte y la del Valle donde había frontón. La fiesta la hacen en el frontón, nunca entrabas a la casa, pasabas por el jardín y directito al frontón. Ya entrábamos con alcohol y ya entrabas «hasta la madre» o ya adentro: ¿qué onda? ¿quién tiene mota? O vamos allá afuera, en el coche. Había consumo de pastas también en el medio que me movía, era fuerte, puro *speed*, ni sabías que te daban. Te metías todo, las chavas también le entraban, pero menos. Ahí amenizaban grupos en vivo, creo que algunos de esos grupos llegaron a grabar y éste circulaba entre los cuates... (Adrián, rockero y sociólogo, —Distrito Federal, 17 de mayo de 1993).

Los primeros grupos *onderos* surgidos en los sesenta se presentaron en los cafés cantantes abiertos como espacios rockanroleros y tuvieron que competir con los viejos grupos de rockanrol. Poco a poco se fueron apropiando del Russer o Russek, el Pao Pao, el Sótano, el Milleti, el Chamonix en Polanco, el Boccacio en Las Lomas y otros posteriores, como el Hoolla Ballo, el Roselli, A Plein Soleil, el Trip y otros (Arana 1985:II:113). Otro lugar importante en el sur, hasta el Festival de Avándaro, fue la Pista de Hielo de Insurgentes en la colonia Florida. En el norte de la ciudad estuvo el Salón Petulia's (en la calle Felipe Villanueva y muy cerca al mercado de San Joaquín). Por otro lado, estaban los conciertos y concursos de rock en ciertas preparatorias de la ciudad, así como también se registran conciertos en el Politécnico y la Universidad.

Éstos y otros lugares públicos en donde circulaba el rock *ondero* fungieron de espacios de conexión entre la chaviza que gustaba de él, y posibilitaron nuevas formas de agregación juvenil que transcendieron los límites del barrio, de la escuela, de la clase social de pertenencia y de las tradicionales formas agregativas juveniles (estudiantiles, deportivas, católicas). El compartir el rock *ondero* y el buscarlo para experimentarlo en vivo fue creando redes de socialidad horizontal por toda la ciudad de México.

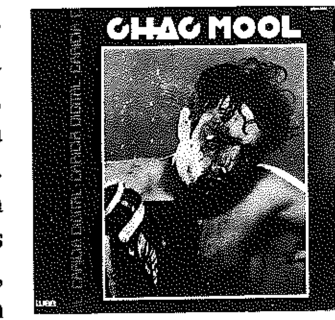


Foto: *EMI Records*

Entre los años de 1966 a 1971, la *onda* había crecido en número y en «entendidos», precisamente a través de la extensión de estas redes amicales rockeras. Sin embargo, en sí misma, no era ningún movimiento organizado, podría decirse que dentro de ella habían varios grupos o tendencias.

Unos defendían la extensión de la experiencia humana a áreas consideradas tabú (las drogas u otras vías para acceder a la conciencia y al inconsciente). Otros, dictaminaron la muerte de la familia como institución castradora y reivindicaron su ampliación horizontal o defendieron el retorno al campo y a la simplicidad de la vida rural. Otras, propusieron la liberación sexual.

Los principios aglutinadores de la identidad *ondera* fueron el rock, un lenguaje corporal —compuesto por el vestido, largo del cabello, manera de caminar, de hablar y de comportarse— que contrapusieron al discurso proselitista de los estudiantes universitarios, con quienes compartió el mismo horizonte generacional; y la realización práctica de una consigna: «hacer las cosas a nuestro modo, poner en práctica nuestra propia libertad». Las propuestas subversivas de la *onda* se vivieron en la dimensión de lo cotidiano —el de las relaciones afectivas, de las redes de solidaridad/afecto— y fueron núcleos de aglutinación de identidad.

Primero, ocupaban sus cuerpos simbólicamente a través de transformar(se) su vestido, el corte de pelo, la postura/actitud y la música. Mediante ese acto, se distinguían de «los otros» y se identificaban entre ellos al recibir el reconocimiento en un «nosotros». En segundo lugar, construían el «nosotros» con base en la ocupación de otros espacios (más públicos o institucionales) para la realización de sus propuestas presentistas: desde grupos de rock (en la escuela de música/en las escuelas), de estudio esotérico, de lecturas, pasando por la fundación de escuelas libres dentro de las instituciones educativas formales, hasta la realización de las comunas en la ciudad y el campo.[23]

> (Nuestro grupo) tenía a la droga en un sentido más esotérico, no era la droga por reventarse. La mariguana era como un rollo esotérico. Sobre todo, porque ya habíamos leído Sidharta, entonces traíamos un rollo tirando hacia la tendencia trascendental, hacia la meditación, hacia el yo, a enaltecer el ego y, a eso, agrega Zaratustra y el Anticristo y todas esas cosas que se nos van metiendo. Si bien convivíamos como grupo, cada uno vivíamos un proceso de introspección muy cabrón, como un proceso de reconocimiento de qué onda con cada quien. Dentro del grupo hay tres chavos muy exaltados, muy agresivos y violentos y que le llegan a la droga más como rebelión, rebeldía de ponerse «hastalamadre», de violencia... Nosotros nunca los rechazamos, sí eran parte del grupo, pero manteníamos un límite en la relación con ellos. Inconscientemente, se da una identificación entre los «macizos», entre esos cuates muy violentos y otros chavos que son emigrados de Michoacán, poco a poco se ve el proceso de lo que sería el grupo de «nosotros», el grupo... Nunca le pusimos nombre, pero en la calle, en las paredes, en las

[23] Sólo tenemos fragmentos de testimonios al respecto, así como experiencias que las nuevas generaciones cuentan sobre las antiguas. En la *ENAH*, chavos fuertemente *onderos* y con *rollos* muy anarquistas, llevaron a cabo-durante más de un año— un Proyecto de Educación Libre—. Se hace necesaria una historia generacional de la ciudad de México que pueda dar cuenta de sus movimientos al interior.

banquetas, en el asfalto, pintábamos «el círculo de amor y paz». En la esquina, había un poste de madera que daba a la azotea de ..., ahí pegamos una manta enorme con el símbolo de «amor y paz» y abajo pusimos «amor y paz». Creo que en ese momento, y no de manera consciente, demarcamos nuestro territorio: éramos la calle de los *onderos* porque a la siguiente calle, los chavos ésos, eran pedos-tropicalones-violentos y siempre iban a buscarnos bronca. Nuestro rollo era otro, la «no violencia». Pero esos chavos eran otro pedo. En las relaciones hombre-mujer, por ejemplo, nosotros no le podíamos llegar a una chava de la otra calle porque te la armaban de pedo ¿no? Ellas eran de su propiedad. Mientras nosotros no, las chavas del callejón (grupo), tenían chavos de otros lados... de parte de nuestro grupo nunca hubo un rechazo hacia la intromisión de otros cuates que iban con esas chavas, inclusive, llegamos a ir a conciertos juntos, ya sabíamos que eran sus viejos y ni en cuenta.... Nosotros teníamos una actitud de respeto hacia las chavas, era por todo el rollo éste que nos había venido influenciando desde la literatura: de respeto como ser humano, como individuo y a pensar lo que se te dé tu chingada gana y a vivir como tú quisieras.... En el grupo platicábamos de lecturas, de la música que escuchábamos, de las clases de la escuela, de los maestros, de los rollos que nos tiraban los maestros... después andaba metido en el rollo más exquisito, de la literatura y de escribir artículos, poesía y otros pedos... ya tengo el pelo larguísimo, por debajo de la teta y la mayoría del grupo tenemos el pelo largo. De este grupo sale un grupo de rock que se llama Gonduana.... refritean, refritean muy bien, los invitan a tocar y se comercializan, van a tocar a fiestas particulares y así, nosotros como grupo jalamos como secres del grupo de rock, a cargar los instrumentos y los bafles, yo ya toco guitarra... me echo mis «palomazos» con ese grupo. Inclusive, en la manera de comportarse, nosotros éramos más a bailar solos, a brincar, a bailar entre nosotros y, algunas veces, todos con ellas, pero en grupo. Nuestra manera de hablar creo que era diferente, nosotros decíamos «qué ondón maese, qué pasión». Maese se les decía a las gentes que por lo menos teníamos algo que decir, pendejadas, pero al menos teníamos algo qué decir. Supuestamente era trascedental lo que comentábamos. Entonces, cuando alguien tenía algo que decir, y regularmente lo decíamos, conforme al nivel intelectual de cada uno, se iba desarrollando uno cada vez más y más y lo relacionábamos con el tipo de lecturas. Entonces la categoría maese pasaba a ser otra, ya no era macizo, era el maese macizo, ya no era el chavo onda, sino era el maese, como el gurú de alguna manera. A mi hermano era el que le decían maese porque era el más «locochón», le decían el Santa Clos y él, siempre, en otro rollo, un rollo esotérico, nos tiraba línea... El comportamiento de nosotros como chavos era diferente, eramos desarrapados, «mal vestidos», inclusive «mal hablados» en términos de «qué onda», los otros decían «qué ñero», nosotros no utilizábamos el ñero, que era más de barrio, de lumpen, de chavos alcohólicos de las calles de más allá, de los que nos echaban bronca... (En el grupo) la mayoría estudiábamos —para nuestro padres era una garantía— otros trabajábamos algunas veces, pero teníamos nuestro rollo. Ahorraba una lana y a irnos de viaje, de campamento, a convivir con la naturaleza. Consumíamos frutas y verduras, procurábamos consumir lo menos posible carnes, nada de alcohol, ni una cerveza y nada de tabaco, procurábamos no meternos productos químicos, pues leíamos sobre madre y media de químicos en los alimentos. Ese rollo nos llega por la influencia de Herman Hesse en Sidartha y de Lobsang Rampa, por el lado más esotérico y andábamos en ese pedo, por lo menos, era una grupo ondero pero ilustrado, ¿no?... (Arturo, rockero y antropólogo físico, —D.F., 17 de junio de 1993).

Según los testimonios de época, las redes amicales fluyeron principalmente en dos direcciones de la ciudad de México que expongo a manera de «mapas mentales *onderos*».[24] Uno en el sur, en donde la «movida» fuerte está concentrada en las colonias Roma, Condesa, Narvarte, (extensible a la Álamos), del Valle y Portales, cuyas ramificaciones se extendían a el Pedregal y Las Lomas (las fiestas privadas), La Florida (por la Pista de Hielo) y Tlatelolco. Otro, en el norte de la ciudad cuyo centro parece ser Vallejo, Peralvillo, San Simón, Defensores de la República, la Industrial y las calles de Felipe Villanueva (Salón Petulia's).

A principios de los setenta, el grupo La Revolución de Emiliano Zapata alcanza, sin proponérselo, con «Nasty Sex» ("Sexo Asqueroso") un notable éxito comercial, que marcaría el inicio de un nuevo *boom* discográfico de grupos mexicanos con composiciones de rock «originales». Éstas y otras agrupaciones vivían un clima prometedor de bonanza cuando sucedió el primer y último festival masivo de rock en México, el de Avándaro o el *Woodstocktlán* mexicano —según el escritor José Emilio Pacheco.



I. El Festival de Avándaro. [25]

> También tu tiempo llegará/ a todos los que dicen verdades los están crucificando/ si llegas tarde al circo no dudes que de tí estarán hablando... (Love Army, 1970).

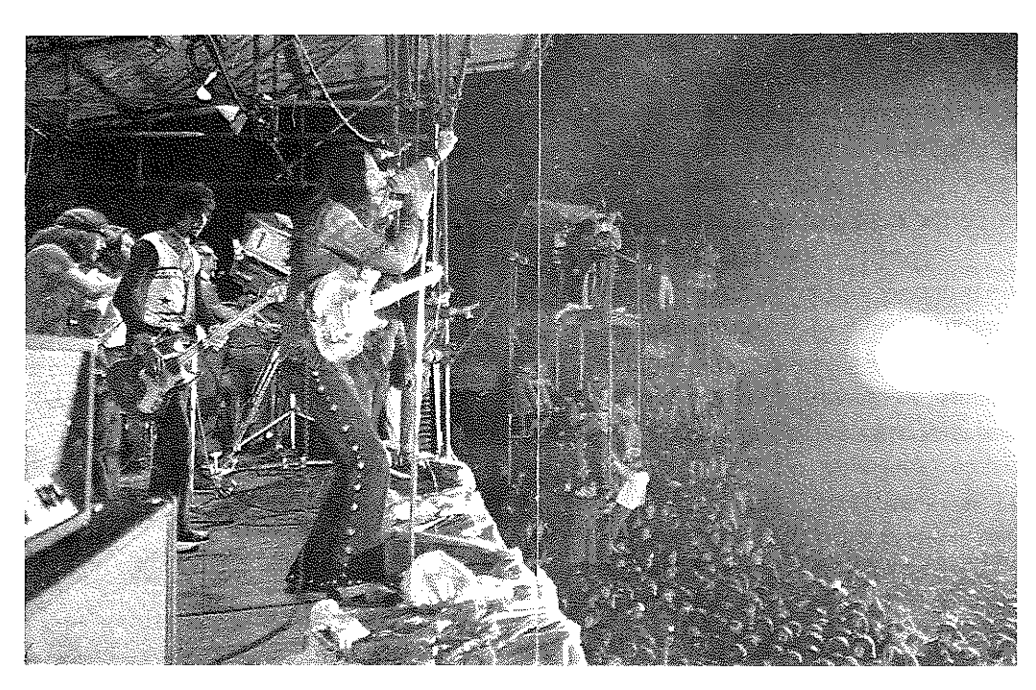
El festival de rock en Avándaro (Valle de Bravo, Estado de México) se realizó los días 11 y 12 de septiembre de 1971. Los organizadores —empresarios del disco, radio y televisión— convocaron a los jóvenes después de la masacre estudiantil de Tlatelolco (1968) y a sólo tres meses del 10 de junio, es decir, en medio de un clima político adverso a cualquier manifestación juvenil.

Las razones sobre el porqué las autoridades políticas y administrativas dieron permiso a esta manifestación masiva juvenil, son incomprensibles aún bajo las versiones periodísticas y las razones que ciertos críticos de rock dan al fenómeno.[26] Los organizadores parecen haber estado seguros de sacar ganancias, aunque la demanda sobrepasara sus expectativas y su capacidad de organización fuera rebasada en todos los sentidos; entró más gente de la que estaba prevista, no hubo servicios sanitarios suficientes para toda esa cantidad de gente junta; los pueblos de los alrededores no tenían el abasto alimenticio necesario para satisfacer la demanda de comida y víveres de la chaviza asistente; la policía primero intercambió víveres por droga a la misma chaviza

[24] La ciudad es conocida por las distintas generaciones de jóvenes y por segmentos de las mismas de maneras distintas y siempre cambiantes. El antropólogo catalán C. Feixa observa la existencia de un «mapa mental urbano» en historias de vida de diferentes generaciones juveniles en la ciudad de Lleida. En cada mapa, las rutas y los espacios o lugares de ocio (o de estudio, de trabajo, o militancia) se articulan con las redes de sociabilidad que corresponden a distintas etapas de las vidas de los jóvenes. Sin embargo, la esencia del mapa mental urbano se articula «en los espacios de ocio, en las rutas de pubs, bares y discotecas que configuran universos distintivos, concretados en amistades, músicas, ritmos, bebidas y flirteos...» (199b: 9).

[25] El relato de los acontecimientos está escrito con base en el acceso a varias fuentes; la principal ha sido la escrita (revistas rockeras) y las críticas de los agentes legitimados para hacerlo dentro del campo rockero nativo.

[26] Las causas esgrimidas por críticos de rock mexicanos son de dos tipos, unas tienden a exagerar la censura del Estado y de la sociedad contra el rock y la moral de la onda y con ello parecería que toda la juventud mexicana de ese momento era *ondera*, cuando era todo lo contrario; fue una minoría la que vivió con radicalismo esta opción filosófica y cultural. Otras, tienden a trivializar todos los acontecimientos hasta llegar a reducirlos a decisiones o indecisiones de ciertos políticos del momento.



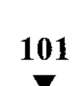
Avándaro, Foto: *Nosotros, 1971*

asistente al Festival para, luego, vender esa misma droga a precios exorbitantes; el dinero para la inversión en grupos de rock fue dividido entre una mayor cantidad de grupos, quienes cobraron la suma simbólica de 3 000 pesos de entonces, etcétera.

Al parecer, los organizadores no imaginaron la fuerza de convocatoria del rock *ondero* de los once grupos que participaron: Dug Dug's, Epílogo, Tinta Blanca, Tequila, División del Norte, Peace and Love, El Ritual, Bandido, Los Yaqui, El Amor y el Three Souls in my Mind. Éstos llegaron a congregar un promedio de 350 000 jóvenes bastante heterogéneos entre sí. En términos de su edad, la mayoría de chavos asistentes contaba con escasos 14/16 años y sólo una minoría con 22 o 23 años. En términos de las clases sociales congregadas, la mayoría fue clasemediera —mucha de la ciudad de México, menos de los estados—; otra buena parte pertenecía a los estratos populares urbanos —la "naquiza", según Monsiváis (1986)—; y sólo una minoría a la clase alta.

> En Avándaro, los nacos se apropian vicaria y desclasadamente de las peripecias de la pequeña burguesía y hacen suyos el modo de oír música y el estilo de los espectáculos, agregándoles por cuenta propia la indefensión dolida y maldiciente de su lenguaje y el desarraigo de su presente y su porvenir ... Estos nacos en Avándaro y después de Avándaro fijan su propio contenido utópico: al no identificarse con los ídolos pop (no había), se identifican con el estilo de vida al que se agregan, quieren desclasarse... (Monsiváis, 1986:252).[27]

[27] La observación de Monsiváis aparece en otros testimonios: «Para mi sorpresa, el tipo de gente que estaba reunida y la que iba llegando... era lumpen. Era gente del tipo que asiste al futbol soccer, solamente que mucho más joven... eran mecánicos, desempleados, gente muy joven disfrazada de jipis. Obviamente no eran ni estudiantes ni jipis. Estudiantes de educación superior... han de haber sido un 10 por ciento...» (Margarita, en Arana 1985: III: 124-125).



De este conjunto, una minoría eran chavos *onderos* y la gran mayoría asistió principalmente por el espectáculo y el "reventón", esto es, por vivir la sensación del "estar juntos". Estos tres indicadores serían suficientes para sostener que Avándaro fue el primer evento masivo de rock convocado por grupos mexicanos. Sin embargo, el carácter masivo del evento está dado por las vivencias que, en conjunto, estos sectores juveniles tan diversos pudieron compartir durante su realización.

> Vamos los quince de la Haendel (Vallejo), dos/tres chavos de la Defensores, como dos de Cuitláhuac-Vallejo-Insurgentes, uno o dos de la Peralvillo, dos de la colonia Industrial, todos nos vamos juntos a Avándaro el viernes por la mañana. Salimos con tiendas de campaña, puros vegetales y frutas y nada de comida, en el rollo vegetariano. El camión va lleno de puros chavos como nosotros, muchos chavos se van subiendo durante el camino, se da una identidad, una solidaridad entre nosotros, suben chavas con bebés en los brazos, el rollo cambia, todo se vuelve más fraternal. Nosotros teníamos el antecedente de Woodstock y todo lo publicado en revistas y periódicos. Tenía los discos y vimos la película. Reproducimos ese esquema en el camino a Avándaro. Muchos chavos van de *raid*, le dijimos al chofer que se alivianara y le pagamos los pasajes. Creo que coincidimos con esos chavos que fuimos conociendo en el camino, era una rollo de identidad. Todos con matas, otros «pelones», pero despeinados, con sus camisetas de colores, con sus pantalones de pata de elefante, chalecos «acá», collarines múltiples. Veníamos «atizando» unos «churrotes». Llovió todo el rato.
>
> Dentro no estaba muy iluminado, se alcanzaba a ver algo porque la lluvia impedía ver. Nos encontramos al Oso[28] y nos dice que podemos llegarle junto al escenario. Algunos le llegan y otro nos fuimos a acampar más allá de todo ese pedo porque nuestro rollo era que además de escuchar rock queríamos estar en contacto con la naturaleza, la unidad y cosas así. Del grupo nos mantenemos como ocho o diez juntos. Armamos nuestra tienda que sale en la película de Avándaro. El viernes se acaba la música como a las diez/once de la noche, nosotros ni siquiera dormimos en nuestra tienda, estábamos todos empapados, nos acostamos juntos, nos tapamos lo que pudimos para darnos calor.
>
> El sábado tempranísimo mi hermano —que era nuestro guía espiritual— nos hizo «persignar» (fumar mota) y muy devotamente todos lo hicimos y luego nos metimos a bañar encuerados en el agua helada de un arroyo...
>
> En Avándaro muchos chavos ni son onderos, ni rockanroleros, ni nada... sólo fueron a ver qué pedo, cuando mucho, la mitad era ondera. Y «es que era la primera vez que había un rollo así en México» Algunos de ellos, llegué a oírlo, habían estado en Woodstock y como que fueron a ver si era cierto que México ya estaba en otro rollo. Avándaro fue la culminación de todo un proceso musical y de pensamiento. Aquellos locos desubicados —como dicen otros— aquellos que pretendemos algo diferente, ver la vida de manera diferente, pensarla diferente, ser diferentes, salimos de Avándaro como en una especie de encanto y de magia, con «ahora sí se puede hacer algo... (Arturo, rockero y antropólogo físico, —D.F., 7 de junio de 1993).

Si bien el regreso de Avándaro está constituido por imágenes de sacrificio después del reventón y de la magia vivida, se recuerda con mayor fuerza la solidaridad experimentada por una gran mayoría de chavos asistentes, aquélla que se vivió con los grupos durante el camino, después de haber vivenciado:

[28] *El Oso* era entonces un integrante del grupo rockero Three Souls in my Mind.

> Hubo desmanes, exhibiciones, buena y mala música, aceleres, drogas, alcohol, lluvia, agandalles comerciales, pero también hubo mucha, muchísima buena onda. Gente de toda la República, de Centro y Sudamérica, sajones y de otras especies se comunicaron y se alivianaron mutuamente. En lo particular me topé con unos chavos de Guadalajara y una familia boliviana que derramaban amor y libertad. Nunca lo voy a olvidar. (Declaración anónima, reproducida en Arana (1985: III: 128).

Avándaro significó también la realización de uno de los valores esenciales o búsqueda común de esta generación: la libertad. Esta «libertad» vivida/experimentada, etérea y fugaz, pero posible en el presente (y no el futuro inalcanzable de las propuestas políticas), eternizada más en las imágenes y sensaciones vividas en comunidad, que en los acontecimientos mismos, dará lugar a la formación del mito fundador del rock mexicano como cultura transgresora/subversiva. Avándaro fue para los *onderos* el símbolo de la libertad para acceder, a partir de reunirse con sus pares y hacer juntos «algo trascendental», al significado de la vida en el ser "uno mismo con sus semejantes" al compartir la música, el baile, el lenguaje, las drogas (marihuana, ácidos, alcohol, cemento, en ese orden), la naturaleza, la comida, el «desmadre».

> Avándaro me dejó un rollo fregón, me marca en el sentido de entender que hay cosas que se pueden hacer confiando en la gente en términos de solidaridad, bajo la concepción de que el individuo, en tanto ser humano y tirando buena vibra, puede responder ante muchas cosas, más en el sentido humanístico. En ese momento empiezo a pensar más en ayudar a la gente, empieza mi ilusión de creer en el ser humano, en la bondad del ser humano... hecho que me marca, más tarde, con la militancia política en la que participé. (Arturo, rockero y antropólogo físico, —Distrito Federal, 7 de junio de 1993).

J. El final.

> «El infierno de Avándaro: asquerosa orgía hippie»
> «Encueramiento, mariguaniza, degenere sexual, mugre, pelos, sangre y muerte"
> «Atentado al pudor»
> «¿Quién tiene la culpa? Padre de familia, te exhortamos».[29]

Esta comunión de intereses no sólo marca el carácter masivo del evento, asusta al gobierno que parece haber evaluado en Avándaro la capacidad de convocatoria del rock entre los jóvenes y la imposibilidad de controlar los alcances de una manifestación juvenil después de la masacre al movimiento universitario. No obstante que ni durante ni después del Festival hubo represión policiaca alguna, después de Avándaro al rock mexicano se le prohibió presentarse en vivo y transmitirse por la radio, las disqueras vetaron la grabación del rock nacional, el gobierno clausuró cuanto lugar de presentación de rock en vivo se abrió y pasó a la represión abierta de los rockeros por medio de sus cuerpos policiacos. Simultáneamente, los medios de comunicación iniciaron su propaganda de asociación entre la droga y el rock, así como de los rockeros como viciosos y vagos, en el imaginario de los mexicanos.

[29] Titulares recopilados por Carlos Monsiváis (1986) y Arana (1985: III) para ilustrar Avándaro.

A partir de ese momento, y hasta finales de los ochenta en la sociedad mexicana, y desde la perspectiva propuesta por Foucault, el discurso social «verdadero» respecto al rock será el de una imagen negativa del mismo y el discurso «falso» el de su imagen positiva. Desde entonces también, el rock mexicano subsistirá como práctica cultural subalterna (a veces subterránea y otras marginal) y su discurso estará signado por esa condición. Por todo ello, Avándaro significó (y significa aún) para los rockeros lo que Tlatelolco al movimiento estudiantil del 68.

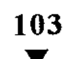


Foto: *Arturo Fuentes*

IV.
POPULARIZACIÓN Y MASIFICACIÓN SELECTIVA DEL ROCK MEXICANO
Las Décadas Setenta y Ochenta



Volante: *Produciones Stone*

EL objetivo del presente capítulo es revelar sintéticamente la trayectoria histórica del rock mexicano, a través de los espacios y de los protagonistas del mismo, en el lapso comprendido entre los acontecimientos sucedidos después del Festival de Avándaro hasta los inicios de los noventa. Esta sección servirá para ubicar y contextualizar a mis sujetos de estudio, los *punks* de las ciudades de México y Nezahualcóyotl en los ochenta, en un marco temporal-espacial más amplio.

A. Los setenta: «La larga noche» o la entrada del rock azteca dentro de «lo popular-urbano».

Después de Avándaro la historia del rock y del personal rockero mexicano estará signada por la exclusión institucional, cultural y moral (prohibición/censura/represión abierta) de la sociedad hacia cualquier manifestación juvenil. La exclusión forma parte, como se ha sostenido más arriba, del clima represivo generalizado contra cualquier «joven rebelde» desde el movimiento del 68. Sin embargo, lo que en esta parte del texto deseo proponer es que, esta misma exclusión institucional sobre el rock azteca durante gran parte de los setenta y de los ochenta, posibilitó el enraizamiento del rock como postura de vida entre los sectores clasemedieros y populares juveniles urbanos.

Sostengo que la exclusión contra los rockeros nativos y sus formas de expresión se constituiría en la variable explicativa más fuerte para entender el proceso por el cual el «rock hecho en casa» se convertiría de «mercancía importada de Estados Unidos» en parte de la cultura musical popular urbana; y, en un espacio de creación y recreación cultural/simbólico de y para diversos sectores juveniles de la ciudad de México y otras urbes del país a finales de los ochenta. Un producto típico y, simultáneamente, creador de este último es la organización independiente de los productores de rock (músicos, productores, casas grabadoras, revistas, etcétera) a finales de los ochenta.

La "larga noche" —nombre con el que el "personal" conoce este momento del

rock mexicano— duraría algo más de quince años y se expresaría en la falta de libertad política, cultural y económica para escuchar y hacer rock en México.

Excluidos de la subordinación cultural y financiera de las industrias culturales, los rockeros mexicanos fueron orillados a organizar su vida independientemente de ellas si deseaban seguir existiendo. En un clima político adverso, la creación de canales de producción, circulación y consumo propios, diferentes a los propuestos por las industrias nativas del espectáculo, se realizó bajo condiciones de marginalidad y subterraneidad.

La generación que más sufrió las consecuencias de las medidas institucionales en contra de cualquier manifestación rockera es la que entra a la adolescencia y primera juventud durante los setenta, la denominada «generación perdida»,[1] aquella que constituyó la cola de la del 68.

A esta generación se le censuró, incluso, la escucha del rock internacional. Las disqueras dejaron de editar la producción internacional de rock menos comercial y rara vez invitaron a grabar a un grupo de rock nativo. También, se dejó de programar en la radio a los grupos mexicanos, para luego hacer extensiva esta actitud a la mayoría de la producción rockera internacional. Sólo quedaron ciertos programas radiales en algunas emisoras capitalinas que sirvieron como lugares de educación e información rockera para la chaviza adolescente que recién estaba entrando al *rol*.

Los entrevistados nombraron cuatro emisoras: Radio Capital —con el programa *Vibraciones* («de excelente producción y con lo último y lo mejor del rock progresivo»), Radio Éxitos, Radio Educación —con el programa *El lado oscuro de la luna* (que «ponía mucho rock progresivo, mucha *onda* psicodélica y mucho pesado»)— y, Radio *UNAM*. Algunos nombraron también a Radio Distrito Federal[2] con el programa *Más allá de la música*: «puros Beatles, discos piratas...».

> La represión del 68 contra los jóvenes significa suspender el movimiento de rock existente, luego vino Avándaro y la represión estuvo brutal. En la radio lo más pesado que empezaron a pasar era Chicago, excepto en Radio 590 y en Radio Capital, que había una hora de los Stones, pero la producción nacional de rock en la radio, cero. No queda más que EL TRI en vivo, empiezan los *hoyos fonkies*, el HIP-70, que está entre medio abierto, medio cerrado... (Raúl, rockero e ingeniero en computación, —Distrito Federal, 5 de agosto de 1990).

Relatos de rockeros de los setenta y ochenta sostienen que la institución familiar se oponía a que sus hijos se convirtieran en rockeros por el estigma social *rockero=drogo* y vago. No obstante, la estigmatización social y el clima adverso a su desarrollo, dieron al rock y a los rockeros mexicanos el sentido original del mismo: un mito de refundación (Avándaro) que luego será transformado en una especie de «culto» prohibido, compuesto por seguidores que se organizarán en minigrupos o minirredes de chavos y de chavas («cofradías») que se constituyeron, en los ochenta, en bandas o tribus rockeras.

[1] Término extraído de la poetisa Silvia Tomasa —perteneciente a esta generación—. El músico Jorge Reyes definió a la misma como una generación subsumida dentro de la ola generacional del 68 y con gran parte de sus integrantes silenciosamente coptados por el *establishment*.

[2] Esta radio es del Instituto Mexicano de la Radio (*IMER*) y entre 1989 y 1993 la llamaron *Estéreo Joven* en el 105.7 *FM*. Tendrá en ese periodo un importante papel entre la chaviza rockera-*punketa*.

Sin embargo, la marginalidad y subterraneidad del rock se vivieron clasistamente por la chaviza y, de alguna manera, ambas situaciones fungirán de límites demarcatorios de los espacios de gestación del rock mexicano de los setenta y ochenta en la ciudades de México y Nezahualcóyotl.

B. «Nosotros somos el resabio del movimiento hippie pero, también, de la visión newyorkina o inglesa de la vida».

Dos fueron los ámbitos de gestación del rock mexicano de los setenta y gran parte de los ochenta.[3] El primero se desarrollará en los mismos barrios y colonias clasemedieras y *onderas* de la década anterior. Una de las características más importantes de los clasemedieros es el cultivo de «muy buen gusto por el rock» a través de la creación espontánea de redes de intercambio de material rockero grabado y escrito que les permitían un acceso más diversificado al rock internacional de ese momento. Los chavos se conectaban entre sí por la "facha" y el rock que gustaban escuchar y coleccionar, formando redes espontáneas de intercambio de discos al interior de los espacios institucionales donde estaban consignados durante la mayor parte del día. En ese sentido, la escuela (secundaria, preparatoria, universidad) era el ámbito privilegiado de reunión y de trueque de información grabada, escrita o visual.

> En la escuela habíamos un grupo que nos gustaba escuchar Los Doors, los Rolling Stones, Led Zeppelin, Ten Years After. Éramos los de pelo largo y algunos nos interesábamos por el aspecto rebelde de la música y a través de ello nos identificábamos cada persona con otras. La identificación personal era lo más importante, nos permitía una expresión individual a cada quien. Entonces éramos los diferentes, los que teníamos una expresión individual, los que no formábamos parte de la *bola*. Traíamos el pelo largo, éramos de los más «pesados» y «pesado» era escuchar música más «pesada». Tal vez no entendíamos todas las letras en ese entonces, pero en el grupo habíamos quienes gustábamos de la música por la música; nos gustaba la calidad de la composición. Empezamos con Pink Floyd, luego con el progresivo italiano, a grupos como Esperanto, Banco, el Boleto de Bronco, Agua Frágile, Área —toda una revelación en el mundo del *underground*—. Ya en la prepa, somos identificados dentro de la escuela como los rockanroleros, frente a otros grupos, el de los «futbolistas» o los «que iban a las misiones» o grupos que no hacían nada. Nosotros éramos la antítesis de las vías ordenadas de la escuela: éramos los que sacábamos al maestro de la clase, los más activos, los más ocupados. En ese momento, la forma de relacionarme con otra gente o de clasificar a mis amigos empezaba por la música que oían. Si íbamos a la disco, éramos los más raros, los que bailábamos más loco, los que no traíamos un *fashion* muy acá, sino un pantalón de mezclilla todo roto y eras el más desinhibido... Al rato empezabas también a conectar gente que no era de tu medio social, yo conectaba con los *office boys* de la oficina, con el cuate

[3] Esta parte ha sido elaborada básicamente con base en las entrevistas realizadas a rockeros de la generación de los setenta entre los años de 1989-1991: Adrián, rockero y sociólogo, (D. F., 07/06/93); Raúl, rockero e ingeniero en computación, (D. F., 05/08/90); Arturo, rockero y antropólogo físico, (D. F., 07/06/93); los entonces participantes del Colectivo Radiofónico "El rock está en el Chopo": Abraham, Enrique, Ramón y Xuancho, (D. F., 10/10/90); Edmundo (D.F., 13/10/90), Jorge Reyes, músico rockero mexicano (D. F., 26/06/89); los integrantes del grupo Tex-Tex (D. F., 05/06/93); y, Humberto Álvarez, rockero de Sangre Azteka, hoy solista (D. F. 15/10/91). He usado libremente sus textos para editar mis propuestas, aunque algunas de las afirmaciones que aquí se hacen son interpretaciones de algunos de los entrevistados.

Jack Kerouac

que recogía la basura, con el de Televisa y todo a través de la música rock. A través del rock y de las gentes del rock yo tuve acceso a una cultura más amplia: conocí el teatro, el cine, la danza, los *hoyos fonkis*, las exposiciones de barrio. La verdad es que como rockanrolero lo que te interesaba era saturarte, estabas abierto a todo, ibas a todos los lugares, veías todas las cosas... Yo vivía en la calle todo el día porque era rebelde, cuestionaba las reglas. En la escuela era un opositor público al sistema. A mí el grupo rockanrolero me dio acceso a otra cultura, el grupo te culturizaba, el grupo se preocupaba de tu cultura y de tu apertura mental... (Raúl, rockero e ingeniero en computación, —Distrito Federal, 5 de agosto de 1990).

Los chavos se prestaban los discos, los intercambiaban para poder escucharlos o se los vendían entre ellos, usando lo que posteriormente sería tan común en el tianguis del Chopo de la década de los ochenta, las listas de discos y de grupos a conseguir a través de la importación, de viajes que podían hacer algunos de ellos, de sus contactos con rockeros del norte (Chihuahua, Sonora) que estudiaban en las universidades de la capital de la república o de extranjeros que llegaban a la ciudad. También habían ciertos espacios/lugares donde comprarlos como *HIP-70* (Insurgentes Sur), otro en la «calle Perpetua que se llamaba *SEL*» y una «tiendita por la calle de Extremadura".[4]

También crearon sus propios grupos que se presentaban en las preparatorias particulares y en fiestas privadas de barrios bastante clasemedieros y *fresas,* y en cuanto local público se los permitiera, pues no habían locales rockeros fijos por la constante clausura que el gobierno de la ciudad de México ejercía hacia los mismos. Algunos combinaron su gusto por el rock con la *folk* sudamericana, el "canto nuevo" o con ir a bailar música «disco» en las *discotheques* que pulularon desde mediados de los setenta.

En la universidad las redes hacían una vida mini-tribal muy intensa que conjugaba intereses culturales varios como el teatro, el *performance*, los círculos de meditación, políticos y de estudio; la lectura de revistas de opinión como *Nexos*, *Vuelta* y la *Rolling Stone*; el cine, la danza, los lugares de rock con jazz y las exposiciones plásticas.

Del rock provenían propuestas como las de la formación de comunas en donde se posibilitara la vuelta a la integración hombre/naturaleza; las del uso de drogas —naturales o duras—[5] como medios para acceder al conocimiento de uno mismo; de lecturas de Marcuse (*Eros y civilización*), de Fromm (*Miedo a la libertad*), de O. Laing (*La muerte de la familia*), de Mao (*Cinco tesis*), de Che Guevara (*El diario*), de Castaneda (*Relatos de poder*) y de otros autores por el estilo, que mezclaban con las de los beats (Kerouac, Ginsberg) sobre el *rol*, el camino, el cosmos, la paz, el amor, la magia, el shamanismo y otros temas y formas de vida de las denominadas culturas orientales o indias. El *rol* era cuestionar la forma de vida occidental y buscar el cambio de uno mismo y de la sociedad.

[4] Esta tiendita ha sido recurrentemente citada por los entrevistados, sin embargo sólo uno de ellos (Rodrigo de Oyarzábal, conductor y programador de Radio Educación y promotor de los grupos ochenteros denominados «rupestres») dijo que aquélla podía denominarse *Flash 2000*.

[5] En muchas partes de este texto uso la diferenciación entre drogas naturales y duras. Lo cual no quiere ser una apología de la droga, sólo intento ponerme en el lugar de los protagonistas sin juzgar sus comportamientos. Para los rockeros que le *entran* a estas propuestas, las drogas facilitarían llegar a estados de conciencia, esto es, en el viaje hacia uno mismo, que posibilitan la transformación interior. Es necesario recordar en esta parte, que la propuesta rockera (desde su origen) prioriza la transformación del individuo en contraposición a la propuesta de los partidos políticos hacia la chaviza: la transformación social.

Al interior de este espacio de gestación del rock mexicano, muchos de los rockeros *hippies* llevan a la práctica las propuestas sobre el *rol* y el camino, viajando por la provincia rural mexicana para contactar con un «otro» indígena mexicano. Sin embargo, ese «otro» indígena es usado como límite demarcatorio de su propia identidad personal y colectiva: los *hippies* salen a buscar en la naturaleza (donde se encontraba "el otro" indígena mexicano), los valores más profundos del ser humano. Los rockeros se buscan a sí mismos a través de la imagen y presencia «del otro» indio. En los pueblos indígenas mexicanos, los *setenteros* encuentran en «el otro» la humanidad perdida y el contacto sagrado con las fuerzas del cosmos. Ése es el viaje hacia el centro de uno mismo, el camino de «regreso a casa»,[6] a convertirse en un humano y no en un ser plástico, producto artificial de la sociedad de consumo.[7] Desde esta manera «ser rockero» en los setenta, gesta las creaciones musicales de exponentes de lo que en los ochenta cierta crítica etiquetaría (y limitaría) como *etnorock* (remito a su lectura).

Las redes que los rockeros setenteros hicieron para romper el aislamiento y darle la vuelta a la prohibición y censura institucional contra ellos y de la propuesta de vida que encarnaban, anunciarían lo que sería en la década de los ochenta el tianguis del Chopo: un mercado de intercambio y compra/venta de mercancías denominadas discos, pero también un espacio de intercambio simbólico y de interpelación de una identidad juvenil urbana, la rockera defeña.

Además, estas redes fueron la base sobre la cual se gestarían lazos afectivos mucho más fuertes entre los participantes a las mismas y serían, también, las antecesoras de lo que posteriormente se concretizaría en «grupos de cuates rockeros», diferentes a los demás grupos de cuates no-rockeros: los futbolistas, los politizados, los *porros*, etcétera.

[6] "Regreso a casa" es utilizado aquí en el sentido que muchos rockeros de esa generación lo hacen, la de regresar a Dios, a cierta espiritualidad.

[7] Es necesario recordar que la gente que se socializó durante los setenta en los ámbitos escolares y universitarios de la ciudad, era partícipe de una propuesta de rechazo a toda la cultura proveniente de los entonces denominados "aparatos ideológicos del estado" (Althusser) y, en general, de cualquier propuesta que proviniera de las instancias de poder.

C. *«Otra* tocada *más».*

No es más que otra tocada más
el mismo viejo rockanrol
puede pasarnos todo
puede no pasar nada
no es más que otra tocada
no es más que otra tocada más.
EL TRI

El segundo espacio de gestación del rock mexicano de los setenta/ochenta fue el que crearon ciertos *onderos*, después de Avándaro, que dieron vida a los *hoyos fonkies* en las colonias populares de la ciudad de México como Santa Fe, San Felipe de Jesús, Barrio Norte, Iztapalapa, Tlalnepantla y, en la década del ochenta, en ciudad Nezahualcóyotl. En todos estos barrios, el rock penetra principalmente «en vivo», a través de grupos mexicanos que hacían rock *ondero* y se presentaban, además de los *hoyos*, en los Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH), vocacionales y preparatorias para una población bastante adolescente perteneciente, mayoritariamente, a los denominados sectores populares urbanos y, minoritariamente a la clase media baja.

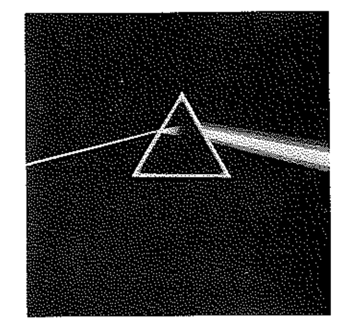
La relación entre los grupos de rock mexicano y los jóvenes de los sectores populares se da a través del espacio mediador de las bandas juveniles. Como ilustración de un caso típico de esta relación en este momento remito a la etnografía sobre los Mierdas *Punks* de ciudad Nezahualcóyotl (las seis primeras páginas).

El punto nodal de su aglutinación será la *tocada* semanal rockera en el *hoyo fonkie*. *Fonkie* o *fonqui* viene de la voz anglosajona *funky*, que significa «grueso», vulgar, rudo, intenso, pesado. Dice la leyenda rockera que fue el periodista *ondero*, Parménides García Saldaña (mito literario de la generación *ondera*), quien así los nombró: «les puso *funkies* por lo grasosos que eran estos lugares y *hoyos* por la *onda* de lo escondido, de lo alejado, de lo subterráneo» (Alejandro Lora, en Castelazo, Arturo, 1993: 46).

En efecto, los *hoyos* se encontraban en las colonias marginales de la ciudad de México y eran antiguos salones en decadencia, galerones, almacenes vacíos, casas viejas intestadas, teatros en desuso o instalaciones en decadencia (como el ex-Balneario Olímpico), basureros aplanados y cualquier callejón de vecindad. En Neza, éstos eran las calles polvosas (a las que cercaban, como en las fiestas de pueblo).

La *tira* siempre estaba al acecho de estos sitios para extorsionar a los organizadores con parte de lo recaudado en las entradas y para «levantar», amedrentar y sacar dinero o ropa a los chavos que salían después de la *tocada*. La presión de la policía y el consumo de todo tipo de drogas y alcohol, levantaba al interior de los *hoyos* una atmósfera pesada, violenta y bastante psicótica entre el personal asiduo. El perfil de un chavo de *hoyo* era ser el más agresivo («grueso») para «hacerse respetar» y el más pesado para ser el «más chingón». Con estas actitudes pronto los pocos clasemedieros que sabían de estos *hoyos* se fueron alejando de los mismos. Lo que Monsiváis denomina «la naquiza» (juvenil) se apropió «vicaria y desclasadamente» del rock y de los espacios del rock nativo.

> El rockanrol era muy elitista, muy *nice* el cotorreo. Las *tocadas* se hacían en el *CUM*, en el Franco Español, en La Salle, en casas del Pedregal, Las Lomas, Coyoacán, en la Nápoles, en Polanco, en la Narvarte, en los jardines o patios de esas casas y más que *tocadas* de cobrar eran fiestas en donde los chavos no pagaban... A raíz del Festival de Avándaro vino una represión muy *gruesa* para el rokcanrol y la banda lo adoptó y, entonces, dejó de ser una *onda* elitista de los chavos de las clase media alta para convertirse en una *onda* para los chavos de todo tipo de clase social, pero sobre todo para los de clase media baja, quienes fueron los que lo adoptaron... Al rokcanrol y a los chavos que hacían las *tocadas* no les quedó otra que, en lugar de hacerlas en los auditorios de centros universitarios, en los frontones o en Churubusco, se fueron a las orillas de la ciudad a salones como El Maya, El Oro Negro (que era una fábrica de carbón), El Chicago, El Bangladesh (que era el cine Azteca, allá por Vallejo), el Mandril, el Brasilia, el Siempre lo Mismo (en la Av.8), el Herradero (en ciudad Neza)... (Alejandro Lora, en Castelazo, Arturo, 1993: 44-45).


Foto: *EMI Rcrds.*

Las atmósferas musicales y humanas vividas en los hoyos son descritas por un chavo clasemediero del otro lado de la ciudad:

> Los músicos tocaban desastrosamente con la banda. Usaban unos amplificadores muy antiguos que parecían soldadoras de taller con las bocinas rotas que se oían pésimo. La banda era muy aprensiva, muy hiperkinética, les gustaba el rock pesadísimo o el blues, los dos extremos. La banda siempre *pachequísima, hastatrás* y violentones, como parte de su forma de ser «tepiteña». La música de los *hoyos* era *fusil* de lo que escuchaban y conocían los grupos mexicanos, lo que editaban las disqueras mexicanas, básicamente algunas cosas de los grupos de rock pesado: Deep Purple, Led Zeppelin, Ten Years After, los Rolling Stones, Pink Floyd... Entonces el rockero mexicano hace una combinación... (Raúl, rockero e ingeniero en computación, —Distrito Federal, 5 de agosto de 1990).

Las manifestaciones más importantes de la conversión del rock mexicano en práctica cultural subalterna juvenil, dentro de la cultura popular urbana, fueron que los grupos cantaran en español y que hablaran de las vivencias de la chaviza popular en esta enorme urbe de asfalto. Es este el momento de la simbiosis creativo-defensiva entre los grupos de rock mexicano (los cultores) y cierta población adolescente popular urbana (sus audiencias). El rock hecho en casa debió romper con el «virtuosismo» musical tan característico del rock internacional de los setenta, que los separaba de públicos más adolescentes, populares y menos entendidos en el rock. Esto significó, en el largo plazo, sacrificar la calidad y la variedad musical de los exponentes del rock nativo, pero permitió la sobrevivencia e incluso el éxito masivo (en los ochenta) de grupos como EL TRI, básicamente por expresar de manera más profunda el universo cultural simbólico de la chaviza popular que apoyó y defendió a sus grupos de la *tira* y del poder político.

La trayectoria de EL TRI da cuenta de este importante cambio. Sus dos primeros discos de larga duración —*L.D.*— (1970-1972) están totalmente grabados en inglés, mientras en el tercero (1973) todas las *rolas* son en español. Este disco trajo *rolas* como: "Oye cantinero", "No le hagas caso a tus papás", "Apriétame más", "Inyecciones de rockanrol" y otras. El cuarto *L.D.* fue *Chavo de onda*, que incluyó la primera *rola* de «abierta crítica al sistema, a la *tira* y al mismito hijo de un expresidente de la República, Alfredo Díaz Ordaz»: «Abuso de autoridad». En los siguientes, Lora combina *rolas* de

Aullido, 1990

crítica al autoritarismo gubernamental ("La devaluación", "Nuestros impuestos" y otras) con otras más sensibles al universo juvenil popular como "Perro negro y callejero", "A.D.O.", "Una y otra vez", "Vicioso", "Renuncio", etcétera. Como dice Lora: «Lo que yo digo en mis *rolas* es una onda popular, es lo que la gente realmente dice y piensa». (Alejandro Lora, en Castelazo, Arturo, 1993: 53).

En este espacio, cultores y audiencias, perseguidos y hostigados por gran parte de las instancias de poder por ser jóvenes y rockeros, se simbiotizaron resignificando las bases antiautoritarias y libertarias del rock, concepciones peligrosas para la manera adulta (controladora/autoritaria) de imponer sus concepciones y valores a los jóvenes. Es este el momento —los setenta y gran parte de los ochenta— cuando los rockeros se transforman en movimiento. En las *tocadas* de los *hoyos fonquis*, el movimiento se festeja a sí mismo corroborando la presencia del actor colectivo cuestionado, los jóvenes, esto es, todos los allí presentes. Éste se realiza a través de varios vehículos simbólicos de la cultura rockera: la «facha» que los rockeros se ponen para las *tocadas*, las actitudes y gestos que realizan al caminar y hablar y que los diferencian de otras agregaciones de chavos; el baile (como respuesta a la provocación musical de parte de los grupos) y, minoritariamente, el consumo de drogas.

Las *tocadas* en los *hoyos* se convirtieron en uno de los rituales más importantes de constitución y de reconocimiento de la comunidad/»la banda» rockera mexicana. Durante ese periodo los rockeros forman y multiplican sus espacios sin pedir permiso e independientemente de las industrias culturales.

Resumiendo, en esa época, el primer escenario del rock mexicano posibilitará el desarrollo de mini grupos de jóvenes con muy buen gusto por el rock que se está haciendo en otros países. Éstos se inician para tener acceso y *rolar* discos e información internacional rockera que no pueden obtener fácilmente, que les permitirá diversificar sus intereses culturales, así como profundizar sus lazos emocionales, amicales. El segundo escenario, dará lugar a otro tipo de joven rockero(a) con un gusto por el rock hecho en vivo y en español en los *hoyos*; un rock sucio, distorsionado, pesado y algo «antiguo», que se transmitía por la radio o era editado por las casas disqueras nativas. Son chavos que, principalmente, gustaban *rolar* en bandas por las calles de la ciudad y expresarse a través del mural callejero; son consumidores de folletería rockera nativa (*Conecte, Sonido, Toca rock, Música de onda*) y de los literatos de la *onda* local, que hicieron de la *tocada* un espacio ritual, esto es, el lugar de su comunicación, de su reconocimiento y de su diferenciación con otras bandas rockeras o no-rockeras de la ciudad.[8]

---

[8] Ambos lugares de gestación darán lugar a la creación de definiciones sobre lo que es ser rockero o no en la primera mitad de los ochenta al interior del medio. Según la revista *La banda rockera*, a mediados de los ochenta existen dos tipos de rockeros: «el rockero escucha discos» y «el rockero neto» (al que

Éstos fueron los dos ámbitos de gestación y desarrollo del rock mexicano de los ochenta. Ambas formas no se encuentran sino muy circunstancialmente hasta la formación y consolidación del tianguis del Chopo en la primera mitad de esa década. La imagen que puede resumir este periodo es la de los mellizos,[9] que tienen una gestación común pero un desarrollo separado; cada quien en su propia «bolsa» pero circunstancialmente unidos. Como los mellizos, el rock mexicano se fue desarrollando simultáneamente en diferentes rumbos físicos de las ciudades de México y Nezahualcóyotl para converger, agitadamente, en el, ya en ciernes, mercado juvenil de El Chopo.

D. El tianguis cultural de El Chopo.

En los primeros años de la década de 1980, la interrelación entre las dos formas de existencia de los rockeros de ambas ciudades se hará en el tianguis cultural de El Chopo[10] y aún en condiciones de marginalidad social y cultural. Este espacio hizo posible la confluencia de antiguos *hippies onderos*, *punks* y metaleros.

> Con mi amiga fuimos a El Chopo por el 81, supimos que podíamos encontrar material de Blondie, apenas estaba empezando El Chopo. Cuando yo fui al Chopo no iban mujeres. Iban puros chavos *rockers* a intercambiar sus discos de Deep Purple, de Doors, de Rolling Stones y los heavy metals, todavía no iban *punks*. A nosotras se nos quedaron viendo, acá. En el 81 era puro intercambio casi. Llevabas una colección de discos y te enseñaban otra, ya intercambiabas y a la otra semana si no te gustaba el disco lo volvías a llevar y así, muy chingón, pues sin necesidad de comprar discos, oías discos diferentes. Regresé por el 83 y ya había música distinta, pero eran discos importados y allí sí se manchaban, los vendían y muy caro. Ahí me encontré con *punks* que oían a los Sex Pistols y Ramones y como al medio año se da el cambio al HC y conseguías el material allí... (Ana Laura, 12 de agosto de 1988).

El espacio del Chopo tiene catorce años de existencia en diversos rumbos de la ciudad debido a la intransigencia adulta en el poder político. El estigma social/cultural contra los rockeros (*drogos* y vagos) interiorizado en gran parte de la población urbana, sujeta a los televisores como único medio de entretenimiento en su tiempo libre, coadyuvó considerablemente a los cambios de lugar del tianguis. O los rockeros eran atacados por los propios chavos de barrio de la colonia a la que llegaban o los adultos presionaban al gobierno de la ciudad para que los echaran, además del acecho de la *tira*.

La historia del Chopo puede ser vista como la de un escenario ambulante sobre el cual han nacido, crecido y fenecido muchos grupos de rock y donde algunos menos ganaron reconocimiento. También ha vivido la consolidación del cantar en español y del encuentro de esas dos formas de ser rockeros gestadas durante los setenta. También

---

«se le mete en la sangre, en su modo de vida»); esto es, el que va a las tocadas y gusta del rock en vivo. Ambas concepciones no tienen lugares físicos de referencia y remiten sólo a la socialización rockera de cada quien.

[9] Esta imagen fue producto de una conversación académica con la antropóloga Haydée Quiroz Malica, a quien le agradezco su ayuda y ánimo en la redacción de esta parte setentera.

[10] El nombre de Chopo viene de su creación en 1980 dentro de las instalaciones —en la nave central— del Museo del Chopo, cuando Ángeles Masttreta estuvo de directora del mismo. Cabe señalar, que en ese momento los fans del género «canto nuevo» y «folclore» son mayoría frente a los rockeros que llegaron a la convocatoria. La correlación de fuerzas empezó a cambiar rápidamente con la afluencia de los antiguos *onderos* y, en 1982, con la llegada de *punks* y metaleros.

ha sido *stage*[11] para la delimitación y creación de una multiplicidad de colectividades de chavos y de chavas a partir del gusto por determinado estilo del rock, de un mensaje equis, etcétera. La importancia que El Chopo ha tenido para algunas comunidades como la *punk* puede ser leída en las etnografías *punks*.

Durante los años ochenta además de *hippies* y *rockers* (que gustaban del *rythm and blues*, el *blues* y el *reggae*), *punks* y *metaleros*, se desarrollaron otras colectividades de rockeros como los *thrasheros*, los oscuros, los *tecno*, los *reggaenos* (en cuyo interior existen *rastafaris*), los rockanroleros (rucos), los *rockabillies*, los amantes del progresivo, del *new age*, de la introducción de «lo mexicano» en el rock, etcétera.

En el tianguis, cada una de estas comunidades demarca/construye el espacio del «nosotros» en contraposición a los «otros», en términos del estilo de rock que más gustan, de los lugares para la realización de las *tocadas* y los *revens* de los grupos nativos, de la «facha», de las lecturas que gustan de hacer, de las preocupaciones y temas comunes de interés. A través de estos símbolos los chavos se reconocen, se comunican e integran entre sí, pero también se diferencian descalificándose.

Las colectividades juveniles rockeras de esta década responden a la diversificación y desarrollo del rock internacional. El Chopo posibilitó, aunque de manera segmentada, cierto acceso a los cambios musicales en el rock internacional más comercial, así como en la propuesta alternativa/independiente[12] a las industrias culturales. El movimiento alternativo europeo y norteamericano tiene lugar bajo el impulso de la implosión musical *punk* que acusa a los rockeros «dinosaurios» de haberse conformado con ganar dinero en desmedro de la creatividad y el mensaje social o más profundo del ser humano. Entre finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta, nacen el *post-punk* o las tendencias básicas del desarrollo rockero en términos musicales: la *new romantic*, la *new wave*, el afianzamiento del *tecno* y del industrial, la *pop* oscura y, por otro lado, explotan el *funk*, el *reggae* (con toda una concepción filosófica y política de fondo), el *rap*, el gótico (reintroduciendo la música medieval y los cantos corales gregorianos), la *new age* (o rock atmosférico), la *world beat* (etiqueta para vender los ritmos nativos de países latinoamericanos, africanos y asiáticos que antes no estaban incluidos en el circuito rockero internacional), el *etno beat*, el minimalismo, el rock *pop*, el *hard dark*, la neo-psicodelia, etcétera. También, el *heavy metal* (en la multiplicidad de variantes del estilo) y el *hard rock* se consagraron como los estilos más populares entre los adolescentes.

Los estilos de los ochenta son experimentadores, fusionan el rock con otros ritmos y texturas o lenguajes culturales como el teatro, la danza, el *performance* y elementos de la cultura masiva del espectáculo (luces, videos, coreografías teatrales, escenografías de cine, humo). El rock, entonces es una variedad de texturas musicales que se abren

[11] Es una palabra que se usa en el lenguaje rockero indistintamente a su traducción, escenario.

[12] Este movimiento es una propuesta de los músicos rockeros a la alienación y homogeneización del gusto musical masivo por parte de las compañías disqueras transnacionales. La protesta y propuesta es producir con mayor creatividad y calidad a los productos rockeros comerciales. El *rollo* es reivindicar la diferencia como modo de existencia... musical. No se trata de enfrentarse a las disqueras grandes o competir con ellas por el mercado musical. Se trata de hacerse de otro mercado, mucho más segmentado y elitizado, pero que permita y reciba la experimentación creativa de los músicos rockeros que quieren hacer algo más que dinero en el rock. La propuesta fue y es exitosa. En México, lo alternativo no surge de un cuestionamiento de este tipo a las industrias culturales, sino de la exclusión que el rock nativo es objeto por parte de ellas.

profusamente a la experimentación y se niegan al encasillamiento en un sólo estilo. Así es como, por ejemplo, el *dark* tiene subdivisiones como el *rock-after-dark*, *hard dark*, *dark gótico*, etcétera; el *heavy* puede «subdividirse» (sólo para fines analíticos) en: clásico, *death*, *black*, *speed*, *thrash*, *grindcore*, etcétera.

El tianguis de El Chopo se constituyó en el espacio informativo y educador rockero durante unos buenos años mientras no hubieron otras fuentes de información con el exterior; y, desde esa perspectiva, es más un espacio de trueque de información que de «mercado». Los fans rockeros llevaron información sobre las nuevas tendencias y el discurrir del movimiento alternativo a través de discos y cassettes de estos «sellos». Casi no había puestos y en el intercambio material (discos) y simbólico (información, ropa, amistad) predominaba la forma del trueque.

El Chopo fungió de espacio integrador e interpelador de diversas colectividades de chavos que «hicieron El Chopo». Por ejemplo, en la historia de la colectividad *thrasher*, el correc, la práctica de los *fanzines* y su precario pero eficiente conocimiento del inglés, les permite insertarse en la escena *thrashera* (subterránea y marginal) internacional y, con ello, obtener material de primera y hacerse conocer ante «otros» *thrasheros*; a la vez alimentan la «escena» rockera nativa y la insertan en otras partes del mundo. Los oscuros y los tecno/industriales tuvieron sus propios circuitos de comunicación, de información con el exterior, algo más públicos y no necesariamente comerciales e hicieron lo mismo, alimentar a la chaviza «chopera», esto es, rockera.

En esta primera mitad de los noventa el tianguis no es la única alternativa para acceder a lo nuevo del movimiento y, sin embargo, existe y asiste cada vez más chaviza a él. Algunos comentaristas sostienen que asiste por los precios prohibitivos de los discos en otros lugares, pero ese argumento no es suficiente. En el tianguis se encuentran hoy en día mercancías de toda calidad, desde cassettes y videos piratas (de todas las calidades y precios) hasta compactos importados de excelente calidad y a precio muy elevado. Al tianguis no sólo se va a conseguir material, se va a conseguir calor, afecto y esto sólo es posible haciendo «banda», formando parte de alguna de las numerosas tribus rockeras que llegan cada sábado a «conectar afecto» a través de un tercer objeto, el rock, el disco, la *tocada*.

Entre 1987 y 1988 el tianguis de El Chopo sufre las presiones para su institucionalización como cualquier otro tianguis de la ciudad de México. Esta situación causó polémica: los principios del rock *ondero* y de los setenta fueron sacados a la luz, si el tianguis era para ganar dinero o era una alternativa cultural para la chaviza rockera (en lenguaje setentero «sin fines de lucro»). El tianguis ha debido institucionalizarse (credencializarse, exigir licencias de venta que casi anulan el trueque de los primeros años, etcétera). Sin embargo, con este movimiento logra si no evitar, por lo menos paliar, las *razzias* policiales y/o las agresiones fomentadas hacia los rockeros por estas mismas fuerzas del orden.

Contrariamente a lo que ciertos críticos rockeros proclamaron frente a la institucionalización,[13] ésta no ha mellado su carácter de espacio lúdico, socializador

[13] Víctor Roura, en especial, es un crítico rockero con la visión apocalíptica de los setenta: o comercio o la *neta* juvenil. *La banda rockera*, revista que tiene una postura principista, prioriza la utopía rockera libertaria, pero no deja de proponer la negociación con el aspecto comercial-monetario del fenómeno rock. La misma postura frente al comercio/universo juvenil es la que tienen los críticos frente al *PRI*-gobierno, al que muchos identifican erróneamente como el *stablishment*.



Anónimo, 1990

entre la chaviza, consagrador entre los músicos rockeros, comunicador de los principios anticomerciales y libertarios del movimiento. Todos elementos definitorios de su identidad rockera frente a otras identidades juveniles de su mismo horizonte generacional. Podría decirse que hasta el momento el «ser rockero» implica asistir cada sábado al Chopo y conectarse así con el movimiento, con el personal, con la banda... de cada quien.

E. La escena nativa a mediados de los ochenta.

A mediados de los ochenta en las ciudades de México y de Nezahualcóyotl, el rock hecho en casa había crecido y diversificado sus públicos juveniles a pesar de cargar aún con la marginalidad y la subterraneidad a la que fue orillado por los medios de comunicación masivos.

Para 1985, declarado oficialmente el año «de la juventud» por las Naciones Unidas, en la ciudad de México, el cambio de actitud hacia los jóvenes en las instancias oficiales se expresó a través de una cierta apertura de espacios a sus manifestaciones cultu-rales. Para los grupos rockeros significó tener acceso en algunas de las instalaciones culturales estatales y delega-cionales: las casas de cultura locales, el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (Crea), los parques e instalaciones públicas (Parque Nacional Naucalli, Museo del Chopo, el teatro Antonio Caso) y hasta ciertos reclusorios. También redoblaron el uso de instalaciones universitarias (*UNAM, UAM*).

A este escenario rockero ubicado físicamente entre el centro y el sur de la ciudad, se agregaban la antigua propuesta «hoyera» del norte y centro de la ciudad (Salón Revolución, el Cinco de mayo, el Aragón, el Tío Nacho y muchos otros), así como la nueva, creada para los adolescentes *punk*etas en Iztapalapa y *Nezayork*. En el sur también se vivió la apertura de propuestas privadas (pubs, bares, librerías) y de «discotecas» que programaron rock.

Entre mediados y fines de los ochenta se observaba en el rock defeño la existencia de un precario y aún frágil campo de producción independiente de las industrias culturales nacionales. Básicamente estaba compuesto por músicos jóvenes y amateurs que producían en condiciones técnicas y financieras bastante artesanales y bajo condiciones políticas adversas. Sin embargo, la legitimidad de este rock radicaba en la identificación que tenían con sus públicos, con quien compartían una serie de valores y actitudes libertarios cargados de una connotación subversiva desde la exclusión (censura-prohibición-represión abierta) de la que fue objeto después de Avándaro.

Arbitrariamente tomo una muestra de los grupos y solistas rockeros que existían en la ciudad, entre finales de los ochenta y principios de los noventa para dar un panorama de la cantidad y variedad de propuestas musicales en esa oferta rockera, como contraposición a lo limitado de la misma durante el periodo subterráneo anterior.

Lo prolífico de este momento hace imposible consignar todos los grupos que existían. Como ejercicio, clasificaré —desde varios acercamientos— los 80 grupos que consigné en 1985. Así, entre los formados antes del ochenta estaban el clásico Three Souls in my Mind (El Tri), los Dug-Dug's, Carlos Matta y su Nuevo México, Mistus, Iconoclasta (progresivo), Enigma (*hard-heavy-pop*), Memo Briseño y Tequila. Entre los formados en los ochenta estaban el Size (*punk fresas*), Kenny y sus Eléctricos (*pop* 80), High Fidelity Orchestra (*pop*), Syntoma, Silueta Pálida, Sombrero Verde, Casino Shangai, Chac Mool (rock/etno), Manchuria (pesado y ácido), Delirium Tremens (progresivo), Botellita de Jerez, Tnt, Rock Pegazo, Alto Voltaje, Ritmo Peligroso, las Insólitas Imágenes de Aurora (base de Caifanes); Nobilis Factum (progresivo), Vox Populi, Vuelo Libre (ritmo y blues), Nazca, Newspaper, Qual (con Rockdrigo González), Jaime López, Carlos Arellano (rock y canto urbano); los "rupestres" Roberto González, Rafael Catana; Arturo Meza; los grupos *punks* Rompecabezas, Rebeld'*Punk*, Síndrome *Punk*, Yap's, Energía; los *heavys* Luzbel, Ramsés, Vago, Mara, Isis, Alucard, Póker, La Vid, Star Dust, Flojo y Matraca; otros como: No, Punto y Aparte, Mask, La Gran Compañía, Caja de Pandora (o La Caja, entre progresivo y *heavy*), Topo, Maquerado, Evolución, *MCC* (*pop*), Taxi (*pop*), Paco Gruexxo (*hard punk*), Watts, Hot Jam, Mantis, Cuarto Blanco, 0.720 Aleación, Tex Tex, la Banda Bostik, Blues Boys, Trade Mark y muchos otros.

Entre los grupos existían polémicas alrededor de lo que era (o debía ser) el rock mexicano. Revelaré aquellas que directa o indirectamente delinearon los rumbos del rock defeño y nezayorkino, pero también mexicano, de fines de la década pasada e inicios de la presente.

Un acercamiento superficial a estos grupos revela una primera diferenciación entre los grupos nacidos antes y después de los ochenta, esto es, entre los «viejos « y los «nuevos" rockeros. Sin embargo, un acercamiento más profundo, desde los sonidos musicales de los mismos, revela una segunda diferenciación, la existente entre los grupos con sonidos "antiguos" (originados en las tendencias setenteras) y los grupos con sonidos "innovadores" (originados en las de los ochenta). A finales de la década, la gran mayoría de nuestros grupos tiene sonidos antiguos que se expresan en el ritmo y en el *blues* (cuyo máximo exponente es El Tri), el rockanrol, el *hard* rock, el progresivo y el *heavy metal*.

Entre la minoría "innovadora" se encuentran grupos con sonidos "más puros", (esto es, fieles exponentes de las nuevas tendencias internacionales) y los que proponen "mezclas" del rock con ritmos musicales latinos. Entre los primeros se encontraban grupos *punks*, de *new wave*, de *pop*, de *tecno*, de industrial. Las mezclas estaban representadas en los grupos "rupestres", en el *collage* musical (rock, mambo, cumbia, son) de Botellita de Jerez, en la fusión *tecno/punk/reggae* y ritmos latinos de las Insólitas Imágenes de Aurora, en el ritmo latino (con textos primermundistas) de Ritmo Peligroso, en el uso del lenguaje coloquial de Jaime López y en el etnorock de Reyes, Zepeda y La Tribu.



Volante, *Eddie Rock*, 1990

F. «Lo mexicano» en el rock mexicano: el sonido «trisoulero», «los rupestres», «el guacarrock», una mezcla insólita y el «etnorock».

Una tercera demarcación en la escena nativa se daba entre los grupos que pretendían componer con "originalidad" (con sonidos y letras propias en español) y los que aún arrastraban los "moldes musicales" de los grupos "hoyeros" (repertorios compuestos por "fusiles"[14] de grupos extranjeros). La originalidad se expresa aún en la minoría de los grupos e incluye propuestas disímiles en cuanto al tiempo de origen de las mismas.

Así, la propuesta «original» —en el sentido de interpretación de algo «propio»— más «antigua» en sonido es la de El Tri que tiene una reinterpretación muy particular del *rhytm and blues* norteamericano, el sonido «trisoulero» y un «bonche de rolas» que expresan las vivencias de la chaviza «banda» citadina retomando la forma poética de los «corridos mexicanos», a la que le añaden su muy particular recreación de la forma de la canción *folk* norteamericana.

> Oye cantinero/ sírveme otra copa por favor/ quiero estar borracho / yo quiero sentirme de lo peor/ quiero tomar mucho/ quiero tomar mucho para olvidar/ No importa el dinero/ yo aquí traigo para pagar (money, money)/ Oye cantinero dame/ lo que quiero tomar/ y ándale derecho/ yo ya soy mayor de edad/ Oye cantinero/ no te hagas de rogar/ yo sé lo que quiero/ y me quiero emborrachar/ pues la mujer que quiero/ con otro se fue a acostar/ —Óigame señor/ yo a usted nada le puede servir/ (¿Porqué?)/ este manicomio/ no tiene servicio de bar/ (¡ah!)/ y no soy cantinero/ soy el loquero de este hospital. (El Tri).

El Tri es el primer grupo mexicano que cuenta historias a la banda sobre sus propias vivencias en la ciudad de México, entre ellas, las que tienen con las fuerzas policiacas. Las historias riman y con ello son memorizables fácilmente.

> Iba en la carretera en mi nave a gran velocidad/ oyendo una cinta en el estéreo a todo lo que da/ dejando que el viento me volara el pelo y que/ al cabo me iba sintiendo casi casi como Supermán./ De pronto se me emparejó una linda patrulla/ con dos changos vestidos y listos para atacar/ diciendo que me parara pero no me dio la gana/ me echaron la lámina y a fuerza me tuve que parar./ Bajaron sacando fusca y haciendo mucha pantalla/ y uno de ellos muy gandalla me dijo así:/ «a ver, joven, sópleme, usted trae aliento alcohólico/ y aquí mi pareja y yo le vamos a dar pa'tras»./ Saqué mi cartera y un milagro les brillé/ pero uno de ellos dijo: «joven, dóblese»/ les di otros quinientos varos y me quedé/ sin un clavo, se fueron muy educados diciendo/ que me iban a escoltar... (El Tri).

[14] «Fusil» significa reproducir fielmente la *rola* de otro grupo. La calidad del *fusil* (bueno o malo) está en función de la fidelidad a la *rola* original. Durante los setenta, los grupos y el personal asistente a los hoyos, institucionalizaron el uso del "fusil" como única forma de hacer rock. El personal iba a los *hoyos* a escuchar en vivo lo escaso que llegaba en discos. De allí el estancamiento musical de muchos de esos grupos y lo antiguo de su sonido durante los ochenta.



Además, El Tri y Alex Lora, en particular, utiliza al unísono, una multiplicidad de elementos visuales y gestuales (prohibidos por la moral dominante) de la cultura popular urbana para comunicarse con sus públicos. Entre la banda era muy conocido el uso de la bandera mexicana en el escenario con un escudo muy particular, el dedo de El Tri. La comunicación de Alex con el público se da por medio del *cabuleo*, el albur, recibiendo por parte del respetable «mentada y media de madre», para terminar al final, con una frase irreverente como: «jóvenes, podéis ir en paz, la tocada ha terminado» o «¿quieren seguir escuchando esta pinche música de mariguanos?»

Entre los sonidos y textos originales «actuales» están el rock «rupestre», el «guacarrock» de Botellita de Jerez, la mezcla de las Insólitas, el albur y la rima poética de los textos urbanos e intimistas de Jaime López.

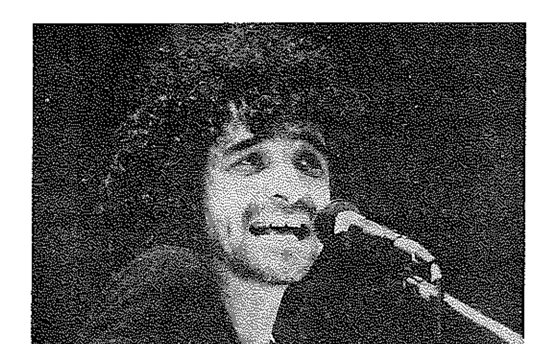
Los «rupestres» fusionan el "canto nuevo con el estilo *folk/country* del Bob Dylan de los sesenta". Rodrigo González acuña el término autoparódico: «rupestre» para señalar a "esos rockeros que no apantallan al público con aparatos complicados que producen ruiditos bien chidos"; cantan historias urbanas con voz rasposa y son acompañados por una guitarra de madera y una armónica. En realidad, los exponentes de esta tendencia no tenían acceso a instrumentos eléctricos mínimos (guitarra, bajo y batería) para levantar un grupo rockero, tampoco para conseguir un local de ensayo y menos uno para presentarse. A la muerte de Rockdrigo, bajo esta etiqueta se organizaron conciertos colectivos que reunieron a nuevos rupestres como Jaime López,[15] Roberto Ponce, Rafael Catana, Roberto González, Choluis, entre otros. Ellos aportaron al rock defeño y nezayorkino las temáticas urbanas e intimistas de sus *rolas* y la actitud rockanrolera de sus intérpretes solistas.

Una propuesta importante para el desarrollo de lo que denomino "lo mexicano en el rock nativo" es la del grupo Botellita de Jerez ("los Botellos"). Frases como «naco es chido» o «hijo del guacarrock» son en la actualidad lugares comunes dentro del medio rockero nativo de los noventa. Sin embargo, a mediados de los ochenta la propuesta de "los Botellos" impacta por diferente y chocante al medio rockero nativo. Con un estilo diferente a El Tri, "los Botellos" se presentan como un lugar de búsqueda identitaria del rockero mexicano defeño.

Desde su imagen, "los Botellos" explicitan el lugar de origen de su propuesta: la cultura popular urbana juvenil. Su *look* es «banda»: playera de un solo color sin mangas y bien apretada para enseñar unos musculosos brazos de «albañil» —como los de la mayoría de la chaviza popular masculina.[16] Los tres usaban bigotes largos muy bien arreglados con algún corte de pelo banda —el apiñado o de pato— muy popular en

[15] Incluyo en esta etapa a uno de los Jaime López existentes musicalmente. En realidad, Jaime López es por sí mismo un cantautor que va más allá del género musical rock, pero su actitud siempre ha sido rockanrolera, por ello, jamás crítico alguno ha cuestionado su inserción en este campo.

[16] El estigma social sobre los chavos banda es el que son unos *drogos* y vagos, pero la gran mayoría trabajan desde muy chavitos como ayudantes de algún oficio, también estudian y se pagan la escuela con lo que ganan. Muchos de ellos son peones albañiles y van escalando luego a otros puestos y oficios mediante la práctica del trabajo diario. El fin de semana es el momento liberador para el chavo banda. Se pone sus mejores fachas y asiste a las *tocadas* a socializar con otros chavos similares a él. El *look* banda es altamente hedonista y sensual. Los chavos, en particular aquellos que trabajan en oficios rudos, se exhiben a través del baile y de la fachas. Estas últimas revelan las líneas de sus cuerpos bastante musculosos; es una estética ruda la que predomina en la banda masculina. La *tocada* es, en ese sentido, el espacio más importante del reconocimiento social y amical, «él/ella es alguien importante para otros»; es el espacio de afirmación identitaria positivo para muchos de los chavos.



Jaime López Foto: *F. Mata Rosas*

aquella época. Pantalones de mezclilla entubados, cintos negros con incrustaciones metálicas y tenis de botín *All Stars* o de piel blancos. Su "facha" y la música (rock con mambo, son, merengue y ranchera) convocan a la chaviza de los sectores medios y populares de la ciudad de México.

La música del grupo intenta ser fusión pero es *collage* de segmentos culturales/musicales mexicanos. Sin embargo, cada uno de ellos está pegado arriba o abajo de su música, esto es, sus *rolas* no logran sonar como un producto distinto al de los elementos usados en el intento de la mezcla.

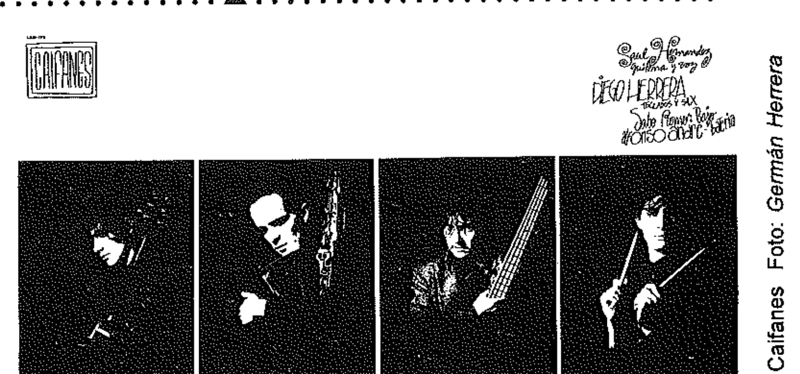
Además el «pegue» de los Botellos está en la manera cómo interpretan sus composiciones, en el humor y el albur mexicanos introducidos en su propuesta:

> Fue Botellita el primer grupo que supo cómo parodiar al rock y con ello permitirse tocarlo, al fin, sin culpa por no ser anglosajones. La música, las letras y el «show» paramusical hacen referencia a toda la cosmovisión rockera mexicana, pero además, al hacerlo, rompen con la solemnidad y el estereotipo (de ser rockero en esta ciudad).[17] El humor de los Botellos consiste en introducir al foro la variedad de referencias culturales que todo rockero de esta ciudad trae a cuestas... (Nudelman, Pedro: 1987, 75-87).

"Los Botellos" construyen una propuesta cultural desde el lugar urbano popular juvenil, «la banda» y reivindican la particularidad del ser rockero mexicano, el ser sujeto de ofertas musicales varias con las que hay que convivir y fusionarse, en lugar de agredirlas y desecharlas. Este fue el primer grupo que dijo al medio rockero: esta es nuestra forma de vivir y de hacer rock en esta ciudad, es escuchar a Cri-Crí desde pequeños, leer las revistas de El Santo, ver las luchas, asistir a las «charreadas», ser alburero, ver a los *tragafuegos* en las esquinas, a los concheros y vendedores ambulantes, encontrarte con el *¡Alarma!* y con las calles repletas de azules al acecho... y darte el chance de reírte de ti mismo, parodiándote en el escenario.

Con la introducción de fragmentos de textos y sonidos mexicanos urbanos e indígena/urbanos, proponen romper con el estereotipo de rockero y de música rockera en esta ciudad, levantado por las generaciones del 68 y del setenta. Para estos últimos había que ser modernos, rupturar con el pasado, tener un *look* pesado y norteamericano, separarse de las culturas de origen o «levantarse» por encima de ellas. Mitos que empezaron a romperse, a cuestionarse, desde esta propuesta.

[17] Lo que está entre paréntesis es mío.





Caifanes Foto: *Germán Herrera*

Botellita de Jerez abrió el espacio a los grupos de rock mexicanos (defeños y de otros estados)[18] que vendrían después para introducir, en términos de música, "facha", gestos y actitudes, «lo mexicano» en el rock hecho en casa. Para los rockeros ochenteros lo mexicano es una variedad de propuestas culturales y musicales provenientes de las culturas indígenas, campesinas y urbanas de México.

En esta misma línea se encontraban Las Insólitas Imágenes de Aurora (los Caifanes actuales). Musicalmente mixturan propuesta ochenteras como el *punk*, la *new wave*, el *tecno* y el *reggae* con ritmos populares urbanos como la cumbia, el son, y otros.[19] Sin embargo, a diferencia de "los Botellos", estos fragmentos logran —en mixtura con los ritmos anteriores— un sonido nuevo y diferente: una música tensa, nerviosa y, a la vez, melódica. Sus letras expresan una visión intimista, paranoica y violenta del mundo relatando las sensaciones de situaciones vividas por un público clasemediero, educado y "reventado".

Las Insólitas... adelantaron los elementos que caracterizarían a la mayoría —si no a todos— los grupos de los ochenta, la imagen como «facha», dominio escénico del grupo y venta de escenografías en el *stage*. En conjunto, su propuesta avanzó en la vertebración de una identidad musical y cultural propia desde lo urbano mexicano. Éste sería el camino de Caifanes, de la Maldita Vecindad, Los Estrambóticos, La Lupita, El Personal (de Guadalajara), Café Tacuba, Tijuana No, Sangre Asteka, Los de Abajo, Maná y muchos otros grupos, entre finales de los ochenta y los noventa.

Estas propuestas "remecieron" la manera de hacer rock en una escena bastante pequeña, algo anticuada en sus sonidos y nada profesional para toda la época de subterraneidad y marginalidad en que se habían desarrollado. Los viejos rockeros, incluyendo a EL TRI, no dejaron de defenderse utilizando todo tipo de argumentos. Uno

[18] Hoy, este espacio es un lugar común en el rock mexicano. Sin embargo, antes de los Botellos, a inicios de los sesenta, estuvo el grupo de los Tepetatles y en los setenta estuvo Federico Arana con el grupo Naftalina en los intentos por construir desde el rock una identidad que los diferenciara de los grupos rockeros internacionales. No tengo referencia estética alguna del grupo Tepetatles, pero de la propuesta de Naftalina se rescata la originalidad de sus letras, aunque su música fuera el rockanrol comercial de los sesenta.

[19] Dentro de estas nuevas propuestas también incluyo la de Jaime López, rockero que ha pasado y hecho lo que siempre ha querido hacer. López no se casa con nadie, lo más rockero de su música ha sido realizado entre los años de 1986-87-88. Sin embargo, no deja de experimentar y, cuando lo hace, se mete en los géneros y ritmos tal cual, no le entra al *collage* y menos al *bricolage*. López ha influido y sigue influyendo fuertemente entre el medio rockero nativo a través de sus composiciones musicales únicas, pero todos reconocen que él, al igual que Arturo Meza o Jorge Reyes, están más allá del rock y de cualquier otro género musical, esto es, son músicos.

de los cuales tenía que ver con el mito del músico rockero «virtuoso» de los setenta.[20] Desde aquél, las nuevas expresiones fueron etiquetadas por los viejos grupos como «malas» o muy «pobres» en términos musicales. Los nuevos grupos, además, ostentaron en los escenarios sus limitaciones técnicas y musicales y así pudieron darse el chance de vivir y crear rock desde ciudades como el Distrito Federal y Neza.

La música de Jorge Reyes, E. Zepeda y el grupo La Tribu introdujeron en el rock elementos y ritmos de las culturas mexicanas indígenas. Esta propuesta está vinculada al planteamiento del «ser rockero mexicano» que reivindica la existencia de una dimensión espiritual en el ser humano, así como a una concepción ritual de la música.

Lo que a continuación expondré es cómo se concibe «lo indígena» desde el rock mexicano de los ochenta. El primer encuentro entre los rockeros urbanos y las culturas indígenas se produjo bajo el impulso del movimiento *hippie*. Los jipitecas salieron a buscar en los pueblos y culturas indígenas («lo otro») la posibilidad de buscarse y conocerse (para transformarse) a sí mismos («lo propio»). Las ceremonias y rituales indígenas preparados para el encuentro entre «lo humano» y «lo divino» observados y/o vivenciados por esta chaviza rockera, les sirvieron como puertas de acceso al conocimiento de sí mismos y a cambiar su actitud frente a la vida que les ofrecían sus padres y los adultos de ese momento.

Desde la producción de rock mexicano, este primer encuentro se manifestó principalmente en los nombres que asumieron ciertos grupos rockeros durante los setenta: Náhuatl, Nuevo México, Coatlicue, Tribu, Los Yaqui y algunos otros. Otra expresión de este contacto se observa en el comportamiento y actitud de algunos de sus miembros en el escenario. El grupo Toncho Pilatos (de Guadalajara) tenía en su cantante la propuesta que acabo de señalar. Así lo vio Monsiváis en directo durante su presentación en un *hoyo* defeño a mediados de los setenta:

> ...su cantante y líder, el propio Toncho Pilatos es un naco definitivo, pómulos acentuados, tez cobriza, mata (cabellera) pródiga que acentúa ese aspecto de comanche o de sioux. A la segunda canción, Toncho Pilatos ya definió su estilo y su pretensión; crear el rock huehuenche, utilizar elementos indígenas y fundirlos con la *onda heavy*. La figura de Toncho centra y desborda pretensión y estilo, con ocho o diez maracas agranda su doble vocación de Mick Jagger y de patriarca de los concheros en la Villa de Guadalupe, a la violencia del rock la serena monotonía, el estremecimiento reiterativo del danzante indígena... (Monsiváis, 1988a: 242-243).

La introducción de la música indígena o étnica en el rock sólo se abriría en los ochenta en exponentes del etnorock como Jorge Reyes[21] y La Tribu.[22]

---

[20] Recuérdese que el rock progresivo fue la vanguardia *underground* de los setenta y para tocarlo o tocar el rock sinfónico que muchos internacionales proponían como el camino del rock, había que estudiar música en escuelas especializadas. El rock se había vuelto algo serio y muy sesudo, faltándole energía y esperanza; mientras, la «música disco» había acaparado a los rockeros que sí gustaban del relajo y reventón *finsemanero*. El rock de los ochenta, bajo el influjo de la ruptura punk de finales de los setenta, reintrodujo los sonidos y ruidos callejeros dentro del rock y rescató su lado lúdico, dancístico y festivo.

[21] Una sumaria síntesis de su trayectoria es la siguiente: Reyes nace y se socializa hasta los 15/16 años de edad en Uruapan (Michoacán). El cine fue una de sus ventanas a la cultura urbana a través de películas con James Dean. Uruapan es, además, un triángulo cultural y musical ubicado entre la frontera purépecha y Tierra Caliente. Ofrecía musicalmente a Jorge pirecuas con fuerte influencia prehispánica, así como sones de Tierra Caliente (los colorados) que eran interpretados con violín y guitarra, señalando con ello

Jorge Reyes concibe así su trabajo:

> No me propongo regresar a pasado indígena alguno. Voy al pasado para retomar cosas y después ponerme aquí, en este presente, pero no como un concepto oficial o una actitud paternalista, ni con la intención de que los indígenas toquen rock. Lo importante para mí es nutrirme de todo el mundo y de todo un concepto mágico que obviamente existen, aunque los indígenas traigan tenis. Entiendo «lo mexicano» como la región mesoamericana. Para mí, alguien que viene del rock, que pasó por la música clásica, por el jazz, que luego anduvo en la India, en el Oriente, México no sólo eran los mariachis, ni el son jarocho, sino un conjunto de otras partes interesantes que no sólo tienen que ver con la música sino con la concepción indígena de la vida. Mi intención al recuperar un instrumental, que de cierta manera se está perdiendo y que nunca se ha aprovechado para una música con tendencias modernas (exceptuando ciertos momentos de la música clásica mexicana) era adoptarlo para combinarlo con una visión más actual —con una parte electrónica—, es recuperar el rito más que lo indígena. Es meterte a una cuestión ceremonial que obviamente existe, aunque encubierta en la vida urbana y todos los lados de nuestro país y en muchas culturas de América Latina, África e inclusive Europa. Me interesa recuperar la concepción

---

su origen mestizo. En la casa familiar escuchaba boleros y serenatas de tríos. Siendo estudiante de secundaria fue impactado por la llegada a su tierra de personajes extraños: eran los *hippies* que llegaban con sus mochilas a las playas y comunidades indígenas. Jorge conecta con ellos para conseguir música rock distinta a la que estaba acostumbrado a escuchar en Uruapan (Beatles, Rolling) y a través de ellos se acerca a las propuestas de los Doors, Hendrix, Janis y otros. Llega a la ciudad de México a estudiar una carrera profesional en el Politécnico. Después de dos años abandona el «futuro que toda madre decente desea para su hijo» y entra a la Escuela de Música que estaba llena de rockeros *onderos* que deseaban aprender música en serio para sacar sonidos más sofisticados en sus grupos de rock. En la escuela, Reyes inicia su carrera como músico rockero, primero fue el grupo Nuevo México y luego Al Universo. A ambos grupos les toca hacer rock en el momento más represivo contra el rock. Termina la escuela y decide irse fuera del país. En 1976 está en Alemania estudiando improvisación con un jazzista muy afamado, hace teatro ambulante y se mete en la música electrónica a partir de su contacto con el rock alemán. Viaja por toda Europa absorbiendo conciertos en vivo y parte al Oriente antes de regresar a México. Éste último lugar fue vital para ir vertebrando su propuesta musical, incluyendo otros códigos culturales. En 1980 lo encontramos nuevamente en el país en el grupo Chaac Mool; después de su cuarto disco como grupo, Reyes se abre como solista con una propuesta muy clara (que la industria cultural a cargo del grupo no se lo permitía totalmente): fusionar lo étnico mexicano, las músicas indígenas, con los sintetizadores y la parte electrónica. «Era introducirme en otro mundo, un rescate y una dirección del pasado mexicano» (Jorge Reyes —Distrito Federal, 26 de junio de 1989—).

[22] Cinco eran los integrantes de este grupo cuando realicé, en 1990, una entrevista con ellos en el Museo de Antropología, su entonces lugar cotidiano de trabajo. Entonces tenían como grupo unos 15 o 17 años de trabajo, hoy deben cumplir entre 22 y 23 años de trabajo y búsqueda musical. La Tribu inicia como grupo de promoción cultural en su barrio, la Juventino Rosas, en Iztacalco. Ellos eran cuates que salían a hacer excursiones en el campo y llevaban a los miembros del barrio, como andaban en banda o tribu de arriba a abajo (haciendo teatro, excursiones, música) le pusieron así a su grupo musical. Tocaban todos los géneros musicales que conocían, entre ellos el rock. En las salidas al campo los miembros del grupo musical se van «enamorando» de la diversidad musical de México y empezaron a obsesionarse con aprender a tocar esos instrumentos lo mejor posible. En esta experiencia y contacto con «lo otro», campesino y/o indígena, el grupo musical se vio confrontado en su identidad: deseaban profundizar sus conocimientos musicales, no eran indígenas y sólo estaban reproduciendo lo aprendido en otros contextos culturales y no expresando lo que ellos deseaban. La mayoría entra a estudiar etnomusicología y terminándola consiguen un contrato con el Instituto Nacional Indigenista (*INI*) por cinco años en campo recolectando la música viva de 52 etnias mexicanas. La Tribu tenía además la inquietud de aprender a usar los instrumentos vivos de esas músicas, pero se preguntaban también por los instrumentos que estaban detrás de ellos y si podían encontrarlos. Y los encuentran en los museos. La historia sigue, los Tribu reconstruyen esos instrumentos y los utilizan en su propuesta musical. El éxito en el que se encuentran es el resultado de todo este camino que lleva ya 22 años.



Volante, *Omega / Lucifer*, 1989

de la vida y de las cosas de estas culturas por su conexión (actual/viva),[23] con lo mucho que nosotros ya hemos perdido, que son sus relaciones con la naturaleza y con lo sobrenatural. Esa relación no se da en las músicas que ahora oyes todo el tiempo, enfocadas al entretenimiento y a la diversión y que han perdido el contexto musical ancestral, primitivo, que te relaciona con la naturaleza. Lo que yo hago es ir a un grupo indígena, aprender a usar los elementos culturales con los que me identifico, digerirlos para manejarlos en otro contexto. (Jorge Reyes, músico rockero mexicano, Distrito Federal, 26 de junio de 1989).

El grupo La Tribu coincide en lo fundamental con la propuesta anterior:

> A nosotros nos tocó nacer con el rock. Por otro lado, también sentimos lo propio, las raíces, la etnia. Llegó un momento en que nos dijimos que teníamos que ser sinceros con nosotros mismos, no podíamos asumir el papel de indígenas que no teníamos, ni podíamos actuar como extranjeros que tampoco somos. Nosotros somos una mezcla de cosas. Lo más sincero era darnos toda la libertad para hacer lo que queríamos. Definimos nuestro trabajo como ecléctico: nos gusta el rock y nos gusta lo indígena y nos gusta el son y la música de la India y no queremos quitar esto o lo otro, queremos conocer mucho para expresarnos con toda la libertad que queramos. En nuestra búsqueda en las comunidades indígenas llegamos a un límite pues habíamos cubierto nuestra necesidad como grupo en el uso de los instrumentos vivos. Pero queríamos conocer los instrumentos antiguos que estaban en desuso y que nadie podía enseñárnoslos. Investigamos comparativamente, aprendimos a leer crónicas, a descifrar códices para tener la certeza de que así fue... En esta nueva búsqueda llegamos a encontrarnos con unos «hijos sin padre» porque son instrumentos que podemos adoptar sin ningún problema, mientras que en los casos de instrumentos vivos sí hay conflicto con las comunidades (de origen) en cuanto a su uso. En el otro caso no, porque sus productores ya no viven y nosotros podemos seguir dándole vida a ellos. No hay razón alguna para que aquéllos estén en los museos disecados, nosotros tenemos el gusto y la obligación de darles vida. Construimos con todas las fuentes los instrumentos y aprendimos cerámica, pintura, escultura. Ahora estamos conociéndolos todo lo que podamos para usarlos hoy en nuestro quehacer musical: es un rescate de su uso para crear algo distinto con ellos. Es como si nos hubieran dado el chance de elegir el idioma en el cual te quieres expresar. Nosotros deseamos escoger todos los instrumentos del mundo, pero especialmente lo que hay aquí porque son los que sentimos huérfanos y porque son los que más queremos y nos satisface usarlos.... (La Tribu, «etnorock» mexicano,—Distrito Federal, 30 de noviembre de 1990).

Ambos grupos proponen musicalmente introducir desde un lugar urbano, el rock, instrumentos, sonidos y fragmentos culturales de la cosmovisión indígena de los pueblos mexicanos para crear un sonido diferente al «pasado» prehispánico mitificado por la ideología nacionalista, diferente a la propuesta de las músicas indígenas vivas y diferenciador respecto a las propuestas de otros grupos rockeros internacionales y/o nativos. En suma, rescatan el uso contemporáneo de los instrumentos y con ello

[23] El añadido es mío.

reivindican una necesidad como músicos: la libertad de creación, de experimentación como rockeros profesionales.

Reyes, subraya la búsqueda, la recuperación y la adopción de instrumental indígena prehispánico como vía para recuperar la concepción ritual de la música, que contrapone a las propuestas musicales que ofrecen las industrias del espectáculo.



Volante, *CROW*, 1990

A finales de los ochenta, el etnorock trascendió su público de origen —universitario, clasemediero y defeño— llegando a un mayor número de público juvenil urbano. Al iniciar los noventa, los exponentes de esta tendencia tienen seguidores a lo largo de las ciudades de México, de Neza, de otros estados de la república, de Europa y Estados Unidos. Éstos, además, pueden ser fresas, clasemedieros o banda y ser rockeros o gustar de otras ofertas musicales juveniles.

El etnorock dejó la marginalidad en que se encontraba para pasar a ser una propuesta poli o transclasista alrededor de la introducción de lo «indígena/mexicano» en su propuesta cultural y de vida y por medio del trabajo independiente de sus músicos. Un grupo es o no masivo por el volumen de ventas de sus discos, por ello no puedo sostener que Reyes sea un solista masivo, pero lo que sí se puede decir de él y de muchos de los exponentes de este género es que han ampliado su público de manera sustancial y ello ha conllevado a una elevación considerable en las ventas de sus discos y grabaciones bajo sellos "independientes".

En síntesis, todas estas propuestas —incluida la de El Tri— abrieron un importante espacio dentro del campo rockero nativo, el de la experimentación con los sonidos de los contextos culturales mexicanos aún vivos en la ciudad, coadyuvando en la construcción de una identidad rockera propia que expresara —de manera auténtica— los sentimientos, sensaciones, vivencias y «alucines» de una mayor cantidad de jóvenes que habitan este México urbano y urbanizado.

G. *Otras propuestas en la escena de los ochenta/noventa: Santa Sabina, el* **heavy metal** *y otros sonidos para públicos segmentados.* [24]

Otra de las ofertas desarrolladas a lo largo de los ochenta dentro del rock nativo es la del *heavy metal*. No puedo sostener que su propuesta musical sea novedosa o distinta a la que existe en otras partes del mundo, pues la mayoría de los grupos suena a sus influencias internacionales *heavy metaleras* más recientes (las que además cambian constantemente), con excepciones como Luzbel,[25] Next y Transmetal. Grupos que

[24] Es la primera vez que utilizo este término: segmentado, para referirme a públicos rockeros más «sectoriales», esto es, más definidos —por lo menos temporalmente— en sus gustos por algún(os) estilo(s) particulares del rock.

[25] Luzbel es el grupo más experimentado del género. Sus personajes además son históricos y carismáticos: "el Greñas" (compositor metalero) y "el Huízar", especie de cantante diva en masculino. Ambos se separaron durante unos buenos años de los ochenta y la intentaron hacer separadamente, pero nunca tuvieron el éxito que en conjunto tienen. Hace dos o tres años decidieron hacer las paces y relanzar el proyecto Luzbel con un éxito inmediato. Ahora no sólo tienen a sus viejos seguidores, también se han consagrado entre la chaviza más hiperkinética de los ochenta/noventa porque son, antes que metaleros, muy buenos músicos y compositores.

Anuncio de Periódico, CEU / FJR, 1990

lograron en tablas lo que cualquier grupo metalero se propone (tener un sonido original y diferente al de los grupos internacionales) que no puede cumplir tan fácilmente por las limitaciones propias del género mismo.[26]

El *heavy metal* tiene su origen en la década del setenta y sus mejores exponentes fueron Deep Purple, Black Sabbath y Led Zeppelin, cuya música comparada con los actuales grupos metaleros parece «canción de cuna». Las letras del *heavy* son una protesta contra determinadas instituciones de la sociedad como la familia, la escuela, la tele y la Iglesia, en donde esta última cobra particular importancia como instancia castradora y domesticadora de los seres humanos. Sin embargo, esta protesta se presenta a través de imágenes oníricas, cuentos de hadas, de brujas y de monstruos con fuerte inspiración medieval y futurista. De allí que los públicos del *heavy* sean básicamente adolescentes varones. En México el *heavy* internacional era escuchado por chavos clasemedieros (altos y bajos).

Sin embargo, a finales de los ochenta, el *heavy* mexicano sólo era escuchado por chavos que pertenecían al sector medio bajo y que iban a las tocadas de los grupos en el Foro Isabelino (El Tecolote) y en la Arena López Mateos de Tlanepantla (ambos lugares considerados catedrales del metal mexicano) y algunos pocos más.

La historia del metal mexicano se remonta a la primera mitad de los ochenta en donde estaban grupos como Enigma, Luzbel y Ultimatum. Después aparecieron grupos "de tránsito" como Khafra, Gehenna, Ramsés, Apocalipsis, Dolmen, el mismo Huizar (como solista), Cristal y Acero (quienes a mediados de los ochenta pasarían a ser parte de las huestes de Televisa), La Cruz, Alucard, Syster, Valquiria, etcétera; que cumplieron con ser buenos reproductores del género y de sus modas, pero no dejaron sonido original ni diferente alguno. Esta situación se vería posteriormente con la aparición de Argus ("el Greñas", exLuzbel), Next y Transmetal (grupos de origen clasemediero bajo), detrás de los cuales estarían Inquisidor, Puño de Hierro, RIP, Pactum, FrightFul Cross, Anarchus, Azmeroth, El Proyecto O (los cinco últimos *thrasheros*, que luego pasarían al *grind-core*)[27] y también grupos que fusionan algunas variantes del metal con el *pop*, como Branda, Coda (cuyos miembros pertenecen a la clase alta), Raxas (con componentes de varias clases), Makina (a los que denominaron los «señores del *thrash* técnico») y otros que pueden o no estar vivos en la actualidad (Castlow, Blackthorn, Blood Soaked, Steeliron, etcétera).

[26] Curiosamente el rock que dio origen a esta corriente *heavy* fue el rock progresivo de los setenta; sin embargo, su masificación durante los ochenta en la escena norteamericana, llevó al género a una mayor homogeneización de sonidos que se diferencia básicamente por la velocidad y la pesadez con que son tocados. Para un músico rockero, puede que al inicio de su carrera el ser veloz y pesado sea un reto, pero pierde rápidamente interés en seguir tocando así cuando ve que nada se parece más a otra *rola* de *heavy* que otro *heavy* (sea este *death*, *speed* o lo que sea).

[27] Habría que aclarar que el metal ha sufrido crecimientos y desarrollos que lo llevaron a una multiplicidad de subdivisiones en los ochenta: el *heavy metal* clásico, dio lugar al *death metal*, *power metal* (metal muy accesible musicalmente), *black metal*, *speed metal*, el *thrashmetal* (este último una combinación de la «rabia y brevedad del punk con la potencia y el prolongado ritmo pesado del metal»), el *grindcore* y, quién sabe cuántas diversificaciones existan hoy en y desde el *metal*, pues hay grupos en la escena internacional y nacional que están mezclando musicalmente (esto es, volviendo a sintetizar) varios estilos y la resultante final siempre suena diferente a otro grupo. El *grunge* de principios de los noventa fue una buena mezcla del *heavy*, *thrash*, *punk*, *funk*, *rap*, etcétera, y todo muy rápido, mucho más rápido que la «velocidad de la luz», como gustan decir los seguidores del *metal*.

El metal mexicano se desarrolló en lo fundamental gracias a los circuitos de producción (Avanzada Metálica)[28] y de circulación (el Escuadrón Metálico, la revista *Heavy Metal Subterráneo* y la multiplicidad de *fanzines* como *Mutilador, Armagedón, Dead Brain*), que los metaleros ochenteros levantaron con sus propios esfuerzos.

En los noventa es posible sostener que el metal es uno de los estilos que escucha y baila gran parte de la chaviza rockera citadina (adolescente o que entra a su primera juventud) defeña, nezayorkina, así como provinciana y que en la actualidad no es patrimonio de clase social alguna.

> No/ No, no, no/ No, no, no/ Será entonces/ cuando nosotros/ comandante/ Nos queremos morir/ Nos queremos morir/ Será entonces que todos ya, que todos ya/ todos ya, todos ya/ nos queremos, nos queremos/ morir/ Ya entonces, ya entonces/ será, será, será, será, será/ será morir/ queremos morir, queremos morir/ Ay, San Juan de Letrán, San Juan de Letrán/ San Juan de Letrán, ora por nosotros/ Comandante ora por nosotros/ Será entonces comandante/ cuando nos queremos morir/ Déjame morir, déjame morir/ déjame morir/ Déjame morir, déjame morir/ déjame morir. ("Nos queremos morir": Santa Sabina).[29]

Santa Sabina es un grupo que tiene su origen en el "Cultisur" de la ciudad de México. Su propuesta musical está levantada con base en el sonido de ciertos grupos internacionales "oscuros" de los ochenta; usan el rock, el *funk*, el *new wave*, el *dark*, el gótico, el industrial, las propuestas de U2 y de The Cure, el *reggae*, el *punk*, como sus integrantes los recreen y fusionen imaginativamente. Santa Sabina no suena parecido a ningún grupo que lo haya influenciado, pero se entronca con ellos por el espíritu de la música (negra, angustiante, nerviosa, disonante y, a veces, arrítmica). Para este grupo, su música es un envase para la multiplicidad de ofertas culturales con que expresan sus sensaciones de la vida; con ella crean atmósferas delirantes y angustiantes y, en sí misma, puede servir como fondo musical de una obra de teatro o un video o una película existencialista.

Santa Sabina se entronca con el espíritu de su época, con el de la generación del vacío emocional y la desesperanza existencial frente a la propuesta homogeneizadora y formal de ser humano que ofertan las industrias culturales y los *massmedia*:

> Ausencia de todo/ estar aquí o no aquí/ no es importante/ el vacío es latente/ necesita un cuarto de hotel/ de quinta categoría/ olvidar que tiene un lugar/ en este vacío total...

[28] Especie de colectivo que se originó entre el 86 y el 87 para grabar discos acoplados del metal mexicano que se estaba haciendo en ese entonces. Lo mismo fue la organización Escuadrón Metálico que sirvió para «organizar» (valga la redundancia) *tocadas metaleras*.

[29] Esta *rola* forma parte del segundo compacto de Santa Sabina, del año 1994. Santa Sabina es importante para la chaviza rockera ochentera que no quiere ser *punk* ni *thrashera* (dos de las alternativas rockeras de ese momento), aunque tiene una actitud *punketa*/suicida ante la vida: la chaviza *darkie*/»oscura», que es clasemediera, clasemediera alta y con un muy buen bagaje cultural en su haber.

Volante, *FOX*, 1992

Podría ser caracterizado como un grupo de rock «posmoderno», pero en realidad, es uno de los representantes más honestos o, mejor, «auténticos» de su generación, aquella que se quiso morir. Su público es segmentado, es la chaviza "oscura" de la ciudad.

Hay muchas otras propuestas que no entran en los denominados casilleros estilísticos en el rock nativo y tampoco dentro de lo que las industrias culturales exigen a los grupos para vender: «venta de imagen». De aquellos, sólo resaltaré dos proyectos que se hicieron realidad —en términos de éxito y popularidad creciente entre las diversas bandas rockeras por su honestidad y autenticidad— desde mediados de la década del ochenta. Me refiero a los grupos: TEX-TEX y Real del Catorce.[30]

> La fuerza de la banda TEX-TEX está en no buscar parecernos a ningún otro grupo o entrarle a la pose y al estereotipo. El rockanrol de nosotros no puede ser como el de otros rumbos. Todos queremos vernos a lo Queen o a lo que sea, pero ¿¡cuándo!?, si somos prietos (TEX-TEX, Distrito Federal, 5 de marzo de 1991).

Los TEX-TEX son conocidos en el medio rockero como "los guapos" o "los muñecos del rock mexicano", precisamente, porque no son atractivos para un cierto patrón estético fomentado por Televisa y casas grabadoras nativas, para quienes hay que ser «güero o güero para ser rockanrolero». En efecto, los tres hermanos que constituyen este grupo con 16 años de trabajo original en la escena,[31] son prietos-bronce y no se han cortado el pelo a lo *cult*, ni a lo *punk* y tampoco se visten de negro. Los TEX suben al escenario con pantalones de mezclilla, camisas de satín de colores chillantes (como los colores de las blusas de "las Marías" de cada esquina de la ciudad de México), botas y sombreros texanos. El personal que no los ha visto antes se desconcierta ante esta imagen tan

[30] De este grupo no reseñaré nada por ahora, su origen está en los ochenta bajo la etiqueta de blueseros (acompañaban a Betsy Pecanins) y luego se desarrollaron como exponentes particulares del *rhytm & blues* con un sonido distinto al de EL TRI. Sin embargo, a finales de los ochenta e inicios de los noventa, el grupo mixtura su música con otros estilos como el *reggae*, el *ska*, el *funk*, el *rap* y el resultado es un producto distinto a otras propuestas. Además de esta fusión en su música, con la cual se han actualizado y ganado mayor número de nuevo público, están las letras poéticas de sus *rolas*. Real del 14 siempre se caracterizó por la calidad de sus *rollos*, la profundidad con que plantea la existencia juvenil en estas ciudades de polvo y asfalto y la búsqueda de la trascendencia en el ser humano.

[31] Los TEX son un grupo formado en el norte de la ciudad de México, en la colonia Atzacoalco, cuyo gimnasio del mismo nombre ocupó un lugar meritorio entre los lugares (tipo *hoyo*) rockanroleros de finales de los setenta y entrada de los ochenta. Los sectores que allí habitan son clase media baja y populares. Sin embargo, la imagen o "facha" de los actuales TEX fue obra de la influencia de Fernando Arau (entonces promotor y dueño de Rockotitlán, abierto en el año de 1984) que a finales del 85 y por obra de Paco Barrios, un entonces integrante de Botellita de Jerez, los invitó a tocar en el sur de la ciudad. Arau fue enfrentando al grupo con su propia imagen (entonces muy banda y cosmopolita) y «nos hizo aceptarnos tal y como somos».

particular que parece extraída del género más masivo de México, la mezcla de cumbia y tex-mex.[32]

La propuesta musical de los TEX está plagada de la energía que hizo tan popular al rockanrol, es un rock «salvaje, natural y silvestre» que incorpora todos los estilos rockeros que más les satisfacen.[33] Los TEX no suenan antiguos como los grupos que, al igual que ellos, salieron del Barrio Norte; tampoco «posmodernos». Suenan a rock fuerte, pesado, rápido y bailable, algo sucio y distorsionadón, lo que les permite ser digeridos por el público banda, pero también por un público juvenil más heterogéneo. El rock que proponen los TEX en los noventa ha venido evolucionando conforme sus necesidades como músicos cada vez más profesionales.

Sus letras son experiencias que le pasan a cualquier chavo que *rola* por las calles de esta ciudad; sin embargo, conforme han madurado como personas, ellas se han hecho más existenciales. Los TEX debieron firmar con una compañía independiente y pequeña (Gas) porque en las casas disqueras más grandes no aceptaron su prietez. Era tal su emoción por grabar un disco que no se dieron cuenta que el contrato los comprometía a ellos como grupo a todo, mientras no comprometía a la empresa a nada con ellos. Esto ha sido un obstáculo muy duro en su carrera, pues aún en 1993 estaban enganchados a ella, aunque los niveles de ventas alcanzados por sus discos eran tales que la misma Gas tuvo que darles cada vez mejores condiciones de grabación. El caso de los TEX no es el único, la marginalidad del rock mexicano y las alternativas que se levantaron no han sido todas ni muy santas ni muy limpias para con los músicos rockeros. Pero esta situación empieza a cambiar en los noventa.



Volante: *LUCC*, 1992

[32] Me refiero al género musical más promovido por las grandes compañías disqueras y Televisa en donde están: Bronco, Los Bukis, Los Temerarios, etcétera.

[33] En otra entrevista realizada con ellos, en 1993, uno de sus integrantes, Lalo, el cantante, manifestó sus inquietudes por la condición de los indígenas en la ciudad de México y estaba clavado en lecturas sobre ellos y sus pueblos de origen. Intentaba expresar algo para el nuevo disco que ya tenían en mente. Los Tex han grabado varios discos ya desde esa última entrevista.



Volante, ZELESTE, 1991

H. La «independencia» como realidad frente a la hegemonía de las industrias culturales nativas.

El producir independientemente es una situación a la que se vieron forzados los rockeros para seguir existiendo. Sería exagerado sostener que las casas grabadoras masivas no grabaron a grupo alguno, pero no es exagerado decir que sus esfuerzos fueron muy pequeños comparados con las grabaciones que salieron de manera independiente. Además, desde un inicio, el esfuerzo independiente fue investido por parte de los músicos rockeros de una connotación subversiva y libertaria (libertad de creación y expresión) que contrapusieron como postura a la "sumisión" artística y creativa que ofrece la industria cultural.[34]

En la relación casas grabadoras y movimiento rockero nativo hubieron cambios substanciales durante toda la década de los ochenta. En la primera mitad de la década, las disqueras optaron por producir sus propios grupos de «baladistas» que «rockearon» o «electronizaron». (Timbiriches y cosas por el estilo). Entre 1987-1988, importaron «lo más comercial» del rock argentino y español hasta saturar el mercado juvenil. Por último, tuvieron que grabar a ciertos grupos de rock mexicanos como Caifanes, Neón, Fobia, Maldita Vecindad, sin cambiarles la facha o el sentido de las letras de sus *rolas*, pero excluyendo a la mayoría de grupos antiguos y nuevos. Cambio de actitud que provino de detectar que el rock mexicano formaba parte de la cultura musical y el sentimiento del joven urbano mexicano y que, por tanto, había mercado seguro para sus productos. Así, desde mediados de la década, industrias como *WEA*, Ariola y alguna otra, dieron una apertura selectiva a ciertos grupos de rock mexicano, porque aún la mayoría de la producción nativa seguía y sigue siendo considerada como «agresiva, grosera, subversiva», si no mal hecha técnicamente.

Por su parte, los rockeros señalan que los problemas con las industrias vienen cuando se les quiere conminar a «crear» con un formato estandarizado que significa: tiempo limitado de la *rola*, mensajes limpios y positivos, música accesible a determinados mercados estudiados, imagen impactante, pero limpia, etcétera. Con ello, sostienen, se pierde «autenticidad» y «espontaneidad» y se separan de sus públicos de origen al dejar de «conectarse» emocional e imaginariamente con ellos.

Sin embargo, cuando los músicos nativos experimentan en carne propia lo que es sacar sus producciones, la postura principista frente a las industrias culturales se tambalea. A fines de la década de 1980, si un grupo deseaba grabar empezaba por realizar conciertos para sacar fondos, se agenciaba la ayuda de algún/a mecenas y contrataba un estudio con el dinero que podía conseguir. El resto del proceso también estaba a cargo de los miembros de los grupos, incluida su distribución y, no siempre conseguían reponer el costo de la inversión.

[34] Esta parte está redactada con base en entrevistas a grupos y solistas rockeros, muchos de las cuales publiqué en la columna "Espacios alternativos" en el suplemento "Generación Noventa" del periódico *El Día* durante los años de 1990 y 1991. También fueron usadas otras entrevistas y reseñas publicadas en las revistas *La banda rockera* y *Conecte*, además de mis observaciones de campo.

A finales de los ochenta e inicios de los noventa también se produjo el afianzamiento de un conjunto de alternativas independientes de grabación y distribución levantadas por los músicos y por productores jóvenes de «corazón rockero». Bajo la etiqueta «independiente» se encuentran posturas conscientemente subterráneas, anticomerciales y autogestivas (como los colectivos *punks* que producen sus recopilaciones de grupos en «demos» —cassettes que venden o truecan—; como formas menos subterráneas, pero marginales (como el proyecto metalero «Avanzada Metálica» que produjo varios discos «acoplados» con grupos nativos); así como proyectos empresariales de grabación para públicos más segmentados en sus gustos como Gas, Pérez Ltd., Opción Sónica/Lejos del Paraíso —con empresarios jóvenes y rockeros que deseaban grabar preferentemente a grupos de rock alternativos en su propuesta musical, o Magic Circus (al inicio de los noventa) y algunas otras más. Aquí también incluyo los esfuerzos individuales o colectivos de los grupos por sacar sus producciones con su propio dinero.

Para los músicos y los productores jóvenes en este campo, se trata de dejar salir la creatividad e imaginación del rock mexicano y no parametrarlo antes de que «esté listo» y de que sus productos compitan en calidad con la producción de las industrias grandes.

El fondo de la batalla entre el movimiento rockero nativo y las industrias culturales es el reconocimiento y el respeto «al otro» como formas distintas de vivir y de producir el rock y el rock mexicano. Mientras los grupos pertenecientes al movimiento rockero priorizan dentro del doble carácter del rock el aspecto «universo cultural simbólico» a través del «conecte»/»empate» con sus públicos, las industrias nativas priorizan el aspecto «mercancía» del mismo. Lo que se observa es que ambas producciones rockeras incorporan el doble carácter de un fenómeno artístico de masas y que los valores que subrayan y aprecian uno y otro bando son distintos, más no antagónicos.

I. ¿Cuáles son los valores que priorizan los grupos del movimiento rockero nativo?

Para ser considerado como grupo del movimiento rockero hay que demostrar un origen de barrio o de cuates como tal (cada grupo tiene su propia historia de cómo se conocieron y cuándo y dónde empezaron a «rolarla»), expresar parte de ese mundo en sus composiciones, haberla hecho en todo tipo de «huecos» rockeros y presentarse aún en ellos, considerar al Chopo dentro de sus rutinas, comportarse inapropiadamente para el sistema y otros rasgos que dibujan un cuadro de reconocimiento y de respeto diferente al que las industrias culturales exigen de sus miembros. Desde este lugar, los grupos de las industrias están cargados de valores opuestos a los suyos: tendrían un origen postizo o plástico, separado de los jóvenes y de sus utopías y sentires, etcétera. No obstante, las relaciones cotidianas entre la mayoría de los grupos y las industrias se dan, en concreto, menos en términos de estos esquemas de apreciación del otro y de sí mismos y más según sus ubicaciones en el campo.

En efecto, para el movimiento rockero la batalla consiste en ganar cada vez mayor hegemonía en el gusto de la chaviza urbana mexicana. Para una parte de los grupos o solistas rockeros, se trata de ganar espacios que permitan ofertar a los rockeros en términos musicales y culturales otra manera de vivir el rock y la vida. Esta situación se traduce, en la práctica, en producirse y venderse ellos mismos, pero también en

aprovechar todas las posibilidades que las mismas industrias nativas ofrecen al rock mexicano que se ha presentado como un mercado fuerte y potencialmente masivo, sin dejar de ser auténticos y creativos, esto es, fieles a su público.

Por último, las concepciones levantadas por estos grupos sobre las industrias culturales están muy relacionadas al imaginario predominante de «ser rockero» en la ciudad: gustar de la música/ruido y construir una actitud ante la vida diferente a la ofertada por el sistema. Así, ser *punk*, ser *thrasher*, ser *pesado*, ser metalero, oscuro, industrial, jipiteca o lo que se sea dentro del rock es, además de gustar del rock, preferir una manera de hacerlo e interpretarlo. Lo que en muchos casos (no todos) significa, también, compartir una actitud antiautoritaria ante la sociedad (el sistema) e interiorizarla y desarrollarla a partir de las atmósferas musicales de los estilos rockeros. En ese sentido, los estilos estarían expresando propuestas diversas por construir otro tipo de vida y de concretar, así, la utopía de vida/muerte que el rock ofrece como propuesta cultural global.

J. Los rituales del rock mexicano: la tocada*/el concierto.*

Los rituales en el rock mexicano están relacionados a lo que para un/a chavo/a significa asumir «ser rockero/a» cotidianamente en las muchas ciudades de México. La significación del «ser rockero» ha cambiado de generación en generación, como se ha podido observar en los capítulos anteriores. Para la generación de los ochenta, el rock sigue siendo «una forma de vida»[35] diferente a la planteada desde los *massmedia*, esto es, desde el *establishment*. La dicotomía sociedad/individuo tiene en el rock uno de sus mejores exponentes. En ese sentido, el sistema (cuyos sinónimos son sociedad, sistema social) «enajena»/"aliena», «mediatiza», «manipula» a la chaviza para convertirla en «consumista», condición bajo la cual perdería «el derecho a formarse su propio camino y no el que la sociedad le imponga».

Como forma de vida o actitud ante la vida, ser rockero es ser «rebelde», ser «opositor», «atentar contra lo establecido» ser «anticonformista», «antiautoritario», «auténtico» y «expresar tu descontento al sistema social». También es ser «vanguardista», que significa «crear producciones musicales de alto nivel» y ser «innovador» en todos los aspectos de su vida. Valores rockeros que están investidos de una connotación mítica subversiva frente a los valores sociales, esto es, a los que impone el *establishment*.

> Yo estoy en la escena desde 1984, pero tengo toda la vida, desde que iba a la iglesia y que escuchaba al Grand Funk en el 68, te vas dando cuenta que el rock comprende una actitud en tu vida, no es una modalidad sino que representa una forma, ser rockero no solamente en la escena sino en tu casa, en el amor, eres rockero en la calle, en la forma en que contemplas la vida. Creo entonces que ser rockero es una actitud (Arturo Huízar, cantante y músico de *heavy metal* mexicano, en *Rock en español*, 1989: 8).

> El rockanrol es vida. No es pose. No es ahora soy rockero y al rato ya no o sólo los fines de semana. Eres o no eres. El rockanrol es entrega con convicción. El rock es básicamente cambio y comunicación, es perseverancia y superación, es fraternidad y unificación. O al menos, debería serlo, debe serlo. El rockanrol llegó para quedarse. ¿Lo dudas? No lo hagas, ten fe, el rockanrol vive para ti y tú debes vivir para él (Editorial de la revista *La banda rockera*, 1990: 2).

[35] Toda esta parte está elaborada con base en una selección al azar de la revista *La banda rockera*, en donde se priorizaron varios ítems, entre ellos, el ser rockero. Las palabras entrecomilladas están extraídas de los textos seleccionados. Además está mi observación en campo y la multiplicidad de entrevistas que realicé entre rockeros y *punks*.

La forma a la que se alude es el «imaginario» o representación social que un rockero construye sobre sí mismo y sobre la comunidad de la cual se siente parte. En ese sentido, «ser rockero» es tratar de vivir la vida de la manera más integral (y consecuente) posible, con entrega y convicción en «lo público» (la escena/la calle) y en «lo privado» (la casa/el amor), durante la 24 horas de cada día. Esta representación de sí mismos funciona como una especie de esquema ordenador de lo que «debe ser» un rockero y está compuesto por bloques de valores planteados de manera dicotómica, esto es, levantados con base en una valoración positiva/negativa, buena/mala de las acciones y actitudes consideradas rockeras.

La representación social de lo que es ser rockero se va introyectando en la chaviza a través de personajes que conforman la mitología rockera internacional y nacional. Así, Elvis (The Pelvis), Janis Joplin, Jim Morrison, Jimi Hendrix, Syd Barret (Pink Floyd), Sid Vicious (The Sex Pistols), Kurt Cobain (Nirvana), Alex Lora (El Tri), Saúl (Caifanes), Toncho Pilatos y muchos otros, son personajes o imágenes cargados de valoraciones/actitudes sobre la vida (intensidad y entrega) y la muerte (suicidio)[36] a través de los cuales se congrega cierta chaviza urbana. Esto es, se identifica entre sí y se diferencia de otras agregaciones de chavos (los otros, los no-rockeros) por mediación de sus ídolos rockeros. A través del respeto a sus ídolos, que muchas veces se transforma en «culto», se exaltan los valores rockeros previamente investidos de una connotación subversiva frente a la moral en boga.

El «nosotros» rockero, esto es, la identidad rockera, además, requiere de ritos que reactualicen la memoria colectiva del mito, la representación social de sí mismos, para afrontar su cotidianeidad como jóvenes y rockeros. En ese sentido, uno de los rituales más importantes como lugar de construcción identitaria es la tocada/el concierto. Hablar de ritual es hablar de participación y comunión entre músicos y audiencias rockeras. Simbiosis que se realiza/expresa no sólo en el orden de lo verbal (letras de *rolas*, alguna frase de los ídolos), también en el *look*/»facha», en los gestos (la mayoría obscenos para la moral social imperante), en la música y en las escenografías. En la *tocada*, a través de estas maneras discursivas, «el personal» (músicos y audiencias) vive en común ritualizadamente la libertad que reclama a las instituciones sociales —la utopía/mito «sé lo que tú quieras ser». Experimentar un concierto permite al personal convencerse de su existencia como «grupo», como «comunidad» que «forma cuerpo» frente a otros conjuntos sociales.

A continuación me propongo detectar y revelar —a través del dato— las formas rituales concretas que utilizan el Tri y Caifanes, dos grupos masivos de rock mexicano, para interpelar a sus auditorios; y, avanzar en la respuesta a qué es «lo popular urbano» (sólo desde la definición que iguala lo popular a «lo mexicano»)[37] en la propuesta rockera

[36] En 1994 el cantante del grupo *grunge-thrash*, Nirvana, Kurt Cobain se suicidó después de una intensa y corta vida (tenía 23 años de edad). Recuérdense las historias de Janis, Hendrix, Morrison, historias que reencarnan en las generaciones rockeras precedentes sin tregua alguna.

[37] Asumo que ésta no es la única definición de lo popular urbano, sin embargo, como se ha visto he venido siguiendo la construcción de «lo mexicano» en el rock mexicano y observo que la clave del «empate»



Foto: *WEA Records*

de ambos grupos. Para ello, opté por presentar en forma de descripción etnográfica dos conciertos —uno de El Tri, otro de Caifanes— pues permiten penetrar en las maneras discursivas (musical/textual/gestual y visual) de la interacción entre cada grupo y sus auditorios, comparación que me permite un acercamiento en mayor profundidad a las identidades rockeras que se construyen en la ciudad.[38]

K. «Es El Tri de Méee-exico, cabroooonees!»

La cita es en el Gimnasio Juan de la Barrera (Av. División del Norte con Av. Río Churubusco), el legendario Tri le abrirá a un grupo histórico en el imaginario *punk*eta, Los Ramones —algo inaudito— como dirían algunos *punks* de antaño: ¿qué tiene que ver el añejo *rhytm & blues* de El Tri con el *punk* pesado? Nada, generacional y rítmicamente son bastante distintos, pero, para los actuales organizadores de tocadas —advenedizos al medio en su mayoría— El Tri y, sobre todo, Alex Lora, son los primeros *punks* mexicanos.

Son las ocho de una noche lluviosa; la «tira» está rodeando todo el complejo olímpico, son patrullas y paneles con sus luces y radios prendidas. El «personal» que se va reuniendo está compuesto mayoritariamente por chavitos y chavitas de entre trece y dieciséis años. A éstos no parece importunarles la lluvia. Son bastante jóvenes, muy amestizados en tez, hacen mucho ruido y mueven el cuerpo de una manera tosca, como si aún no repararan en sus nuevos volúmenes y tamaños. Las chavitas con sus peinados cortos «muy acá» (pelos batidos y despeinados), chaparritas, medio gorditas, con sus *jeans* bien entubados o sus minifaldas entalladas y sus chamarras chiquitas, apretadas, también de mezclilla azul, playeras negras anchas con el logo de El Tri (ese escandaloso dedo medio parado entre el anular y el índice cerrados que parecen significar: ¡Huevos!), o con el de la Banda Bostik o Juan Hernández y su banda de *blues*; las más «destrampadas» con logos de Morrison, Deep Purple, Def Leppard o de plano Metallica/ Guns and Roses. Botines negros de imitación piel o mocasines de piel negra con calcetas multicolores subidas sobre el pantalón, son el detalle bonito del *look*.

Los chavitos que las acompañan llevan playeras negras o blancas o desmanchadas con logos de grupos metaleros o pesados antiguos, como la clásica lengua de los Rolling

con públicos masivos de dos grupos tan distintos como Caifanes y El Tri tiene que ver principalmente con el uso de símbolos y actitudes que pueden ser reconocidas como «mexicanas».

[38] Aquí no es posible hacer una contextualización seria del origen y la trayectoria de El Tri y de Caifanes, por ello sólo señalaré algunos elementos introductorios. El TRI es un grupo de *rhytm & blues* y de rockanrol mexicano con 25 años de existencia (y más de 25 L.D. grabados). El grupo, que en ese entonces se llamaba Three Souls in my Mind, nace con todos los grupos de rock que se forman a finales de los sesenta, dentro de los sectores y en los barrios medios de la ciudad, bajo el impacto de la música *pop* y *folk* y de todo el movimiento hippie que se gestaría en esos años. El Tri, formará parte importante del movimiento «ondero» y de sus actores, los «jipitecas», participará en el festival masivo de Avándaro (1971), mito escatológico del movimiento rockero mexicano.

Durante la «larga noche» el Tri es el único grupo ondero que sobrevive los más de 20 años de exclusión gracias a su inserción en los barrios marginales de las ciudades de México y Neza: es ése el momento en el que empieza a cantar en español, a «mexicanizar» el sonido del *rhytm & blues* norteamericano y las letras de sus textos (al incluir parte de la vida cotidiana de la chaviza perteneciente a los sectores populares juveniles urbanos), así como a «lumpenizar» su imagen (y sobre todo la de su carismático gritante) para defenderse de la represión/corrupción policiaca y del «gandallismo» al interior

Stones, el perfil de Morrison/Doors. Otros, ostentan logos de El Tri, del Rebeld'*Punk* o Yap's (los primeros grupos *punk*etas en este medio), del legendario Síndrome de Amaya, o ya, muy radicalmente, el Vicious con la Nancy[39] en pleno *faje*. Sus pantalones pueden ser anchos o entubados y negros o azules, chamarras de *jean* o no la tienen, como si no lloviera. Usan botines de color mostaza, negros o verdosos o unos *All Star*. Sus cabellos tienen el diseño del corte banda clásico (arriba paradito y chiquito, luego cae largo), y es que aún en la secundaria no se lo permiten tan largo.

¿Es éste el nuevo auditorio de El Tri? Es difícil aún saberlo, hoy tocarán con Los Ramones y hay dos tipos de chismes que corren por el medio: que los organizadores pusieron a El Tri de abridor como «gancho» y, por otro lado, que El Tri, en el Gimnasio, no la haría si no estuvieran los Ramones en el cartel. Es difícil saberlo pues, además de los chavititos, toda la calle está llena de chavos y chavas de diferentes edades y *looks*. También hay un «buen» de banda *punk*eta como de aproximadamente 17 y 22 años vestidos en su muy particular estilo. De esa misma edad también hay banditas de chavos y chavas con *jeans* azules apretados y no tan apretados y playeras blancas o de cualquier otro color, con mangas o sin mangas, con logos de sus grupos estampados en formas más sutiles, traen chamarras de mezclilla (azules o negras), chamarras de piel bastante usadonas o chalecos de mezclilla. En ambos sexos, el pelo es largo y cae más naturalmente, aunque las chavas lo llevan de una manera más destrampada, les caen hacia los ojos, tapándoles una buena parte del rostro.

También se dejan ver parejitas que llegan solas, tienen más edad, lucen como de 25 o más años, ellos llevan «fachas» muy *rockers*: pantalones de mezclilla negros entubados agarrados con cintos negros con placas de metal plateado en forma de calaveras y huesos que se cruzan, truenos o estoperoles; playeras negras, muchos «colguijos» plateados y «cueritos» y botas negras con suelas de piel; chamarras de cuero negro gastadas, con botones con los logos de sus grupos favoritos, traen "la mata" larga o hasta los hombros. Otros son más sutiles en sus vestidos. Ellas, con minifaldas entubadas o pantalones de mezclilla muy apretados, playeras negras o blancas y chamarras de mezclilla, cabellos en diferentes cortes con huellas rockeras muy sutiles, una trencita que anudan con una calaverita o una rapada en la base del corte, llevan lápiz negro alrededor de sus ojos, muy en el estilo de los sesenta, y rojo intenso en sus labios. No por algo son 25 años de existencia de El Tri, recuerdo.

de un medio rockero clandestino. Más de la mitad de sus discos fueron pésimamente grabados por una pequeña empresa grabadora (CisneRaff); sólo desde mediados de la década pasada el Tri empieza a ser distribuido por la transnacional WEA.

Los Caifanes tienen sólo siete años de formados (y 4 L.D.), pero las trayectorias individuales de sus integrantes dentro del medio rockero nativo ubican sus orígenes en la generación rockera de los ochenta, que nace y se desarrolla en un clima cultural opresivo pero algo menos represivo que las generaciones anteriores. Los Caifanes se inscriben dentro de los grupos rockeros de extracción y socialización clasemediera/popular que intentan crear un sonido y una imagen conscientemente original y «mexicana» a partir de una serie de fragmentos de la memoria colectiva urbano popular. El nombre de Caifán proviene de las primeras agregaciones espontáneas juveniles callejeras (cincuenta/sesenta) en donde el punto de identificación era el hacer y decir lo que se les diera la gana. Otro de sus puntos de ruptura con la generación ondera (básicamente principista y nacionalista) es una postura pragmática frente a las industrias culturales, lo que les ha permitido darse a conocer en toda esta ciudad, el territorio nacional y fuera de él en sólo seis años de estar bajo el sello de BMG-Ariola.

[39] Son Sid Vicious y su novia Nancy. Sid asesinó a Nancy y después se suicidó. Este mito rockero de pareja, al igual que el de John Lennon y Yoko Ono, está vivo.

Foto: WEA Records

Para entrar al Juan de La Barrera hay que atravesar una especie de túnel formado de puros «azules» que agarran sus «fuscas»[40] a cada rato mientras miran cómo pasa la banda el primer retén de seguridad de los organizadores. Los miembros del equipo de seguridad ponen nervioso al «personal» pues gritan y aunque no tocan a la banda, es prácticamente imposible entrar sin rozarlos. Es en el segundo retén donde nos espera una «basculeada»[41] de lo más denigrante. Hombres por un lado, mujeres por otro.

Los chavos son tratados prácticamente como criminales, pues además de meterles la mano por donde se les antoje les quitan todo lo que pueden: cintos, cadenas o pulseras de adorno, los cigarros —dicen que para «evitar» que se «moteen»— los cerillos, los encendedores y no dan ficha alguna para recabar estos objetos después del concierto. A las chavas se nos esculca «tocándonos» de otra manera e igual se «agandallan»[42] de todo lo que pueden. La atmósfera sigue violentándose cuando unos tipos de seguridad arrancan los boletos numerados de los chavos y los hacen seguirlos a toda prisa para intentar sacarles "lana"/propina por «el servicio».

En el *stage*[43], hay un globo aerostático de color rojo en cuyo centro y sobre fondo blanco está el actual logo de El Tri: el perfil del mapa de México y el nombre de El Tri al estilo del grafitti callejero es toda la escenografía.[44] Seremos unos tres mil.

Las bandas de chavos y chavas de diferentes edades y *looks* están desparramadas indistintamente por todo el gimnasio, aunque se percibe una fuerte asistencia *punk* en el primer y segundo niveles, obvio, por Los Ramones. Los de seguridad están concentrados alrededor del *stage* y en las líneas demarcatorias entre nivel y nivel, evitando, en lo posible, la circulación del personal.

Un apagón de luces nos anuncia el inicio del espectáculo, al mismo tiempo que los «averaquioras", "rock-rock-rock», silbidos, pifias y mentadas, que se incrementan con intensidad cuando la propuesta escenográfica de luces verde/roja y blanca, sirve de marco de entrada al «bataquero» que empieza a tocar una *rola* mientras los demás músicos van tomando posesión de sus instrumentos y acoplándose con el primero. De pronto, las pifias y mentadas se imponen por encima de la música que el grupo interpreta y capturan la atmósfera, es Alejandro Lora, el mito, la leyenda viva del rock mexicano, "el chingón», «el que sí la hizo», quien entra con el brazo y «el dedito» en alto mientras grita ya posesionado del micro: "¡Es El Tri de Méee-exico, Cabrooones!" y hace que

[40] Quiere decir: pistolas.

[41] «Basculear» es revisar a los chavos para evitar la introducción de alcohol. Hay que rozar el cuerpo, pero los de seguridad se han acostumbrado a tocar los cuerpos de la chaviza y, muchas veces, a robarles dinero y otros objetos personales.

[42] "Agandallarse" es apropiarse por la fuerza de algo.

[43] Quiere decir: el escenario.

[44] Hasta hace unos tres o cuatro años atrás El Tri llevaba como escenografía una gigantesca bandera mexicana que, a modo de escudo y en lugar del águila devorando la serpiente, tenía el dedito en alto y la mano empuñada. Dicen que ése fue el pretexto para «el apañón» que Alex Lora y otros músicos del grupo sufrieran a manos de quien sabe qué cuerpo policíaco y del que se «desafanaron» «aflojando» varios millones de viejos pesos para salir libres y «limpios» de ese lío sin aparecer en periódico alguno.

la banda se haga una solo voz mientras le recuerda —por unos buenos segundos— a su madrecita santa.



Foto: WEA Records

Lora está de *bluejeans*, playera negra y un chaleco de mezclilla, carga el famoso bajo en forma del mapa de México pintado con los colores de la tricolor. El grupo *atacaría* con "Caseta de cobro", y todo el auditorio puesto de pie corearía:

> ...con la lana que se paga un domingo en las carreteras de cuota, se podría pagar la deuda y comprar muchos kilos de «mota»/ Pero eso no puede ser/ qué diría Papá Gobierno/ ¿quién le pagaría sus viajes, sus viejas, sus coches, sus guaruras...

El Tri aprieta la denuncia cábula y se manda con "Abuso de autoridad", "Lágrimas en la lluvia" (en donde recuerda el 68, Avándaro, el temblor), para presentar luego una nueva *rola* en el más puro estilo denuncia-cábula —"Tómate la foto"— en donde revela el plan controlador de ese documentito. Luego, suelta "Sara", una visión amorosa/irónica del amor y la atracción que tuvo Caro Quintero con la hija de un gobernador norteño antes de ser encarcelado.

El Tri se siente mejor de lo que suena, es un *rhythm and blues* mexicanísimo, suena a «desmadre», a relajo, a *reventón* callejero con letras que tocan situaciones que le pasan a cualquier chavo/chava urbano con la «tira» ("bajaron sacando fusca/y haciendo mucha pantalla..."); con las drogas ("FZ-10"), las viejas; el amor; los jefes; la escuela; la falta de trabajo; «la lana»; las desgracias de la urbe ("San Juanico"), la pobreza urbana y con miles de temas más a los que los jóvenes no pueden dar solución positiva en la realidad y de los que se «desafanan» sólo por un instante cantando/gritando a viva voz con el grupo y por medio del baile que desde hace un rato se desató.

El clímax se alcanza cuando *Atizandro*[45] —uno de los nombres con que se le conoce a Lora en el medio— suelta "ADO" (una estación de autobuses, un amor destrozado), "Chismes de lavadero" (dedicado al chisme y al rumor), "Triste canción" («él es como un dios/ella es como una virgen/ y en la noches de luna llena/ hacen el amor..», una *rola* de amor platónico adolescente), "Metro Balderas" (nuevamente amor y la tragedia que suscita en un chavo de extracción popular el saber que su chava entró a la prostitución). Lora remata esta última *rola* con un gesto procaz que da entender que a la chava se la «chingaron», gesto que el auditorio comparte en pleno por un buen rato. Lora está prendido con el personal que no sólo canta todas las *rolas*, sino que ya se abrió espacio para bailar en cada uno de los niveles.

Siguen, "No le hagas caso a tus papás" (grito de rebeldía adolescente), "Mente Rockera" (un adicto al rockanrol), "Niño sin amor" (trágica canción que bien podría ser el himno de «los niños de la calle»), "Nocivo para la salud" (el amor que da temor porque duele), "¡Renuncio!" («ya no quiero trabajar..»), "Presta" («presta, presta, presta, para andar igual de lo que te pone así» —nuevamente la droga), "Apriétame" (sensualísimo blues). Toda la chaviza se entrega a Lora, al *rhythm and blues* hecho en México.

[45] *Atizandro* viene de "atizar", fumar... mariguana.

Foto: Germán Herrera

"¿Quieren seguir escuchando esta pinche música de mariguanos?" —grita Lora— y el "¡Síii!" no se hace esperar con las consabidas mentadas de madre.

La banda baila, ha echado las sillas a los costados y brinca, bailan solos/as o de parejas, pero sin agarrar a las chavas, cuerpos libres que se expresan al compás de las notas sensuales de un *rhythm and blues*, las playeras salen de los cuerpos de chavos que mueven rítmica/pausadamente sus cuerpos. El juego de pasos con los pies es muy importante, bailan moviendo la pelvis y saltando despacio al mismo tiempo que siguen el ritmo de la *rola*, los pasos prácticamente se realizan en el aire. Es el estilo «banda» de baile, sin restricciones en el cuerpo. Entre los sectores juveniles populares, el baile es un importante elemento de agregación y de diferenciación con «los otros», las otras bandas. Mucha de la competencia entre las bandas de barrio se da a través del baile y de la «mejor facha».

En este instante, la mayoría del auditorio grita las letras, las siente, las vivencia. Otras cinco ó seis *rolas*, intercaladas con verdaderas batallas verbales y gestuales con la banda por ganar el primer lugar en «groserías y obscenidades» y El Tri sale del *stage* dejando a la banda «prendidísima», con esa sensación de haber compartido una experiencia única con otros chavos, un momento vital, especial y, por ello, nuevamente ansiado de vivir y repetir.

L. «Mátenme porque me muero...»[46]

Al filo de las ocho de la noche, «chorros» de chavos y chavas *darks*[47] entre los 14 y 23 años de edad, van agrupándose fuera del Palacio de Los Deportes —«Palacio de los Rebotes» en el medio rockero nativo, esperan a más cuates para entrar «en bola» al concierto/reventón que conmemora el sexto aniversario de uno de los grupos de rock mexicano más controvertidos: Caifanes.

Son varias las entradas al Palacio, todas ellas resguardadas por una enorme cantidad de «azules»[48] que visten ostentosamente todos sus símbolos de poder y, con ello, parecen competir por el primer lugar en «facha» con la chaviza «negra» que sigue a Los Caifanes por cualquier rumbo de la ciudad. Además, se aprecia una minoría de chavos y chavas con *looks* más luminosos que asisten por primera vez a un concierto del grupo al que escucharon en la radio y/o vieron por la «tele». Algunos de ellos no pueden dejar de manifestar su sorpresa ante la imagen de un chavo solitario con la mitad de la cabeza rapada, una cuarta de la misma con cuatro pelos parados y el otro cuarto de pelo cayendo onduladamente, miles de aros plateados atravesando sus orejas, lápiz

[46] *Mátenme porque me muero* es el título de una película estelarizada por uno de los cómicos populares más importantes de la cultura urbana en México, Tin Tan, quien fue el que introdujo el *look* pachuco en la ciudad de México y el peinado estilo crepé —que Los Caifanes adoptarían en su primera etapa como grupo—. La influencia/impacto visual de la figura de Tin Tan en el rock mexicano no ha sido estudiada en profundidad, pero es, recién en los ochenta cuando salen grupos como Caifanes, La Maldita Vecindad, Café Tacuba y otros que se dicen herederos de su locura y su "facha".

[47] Los *darks* son los chavos oscuros, negros, también se les dice irónicamente, *darts*.

[48] Los "azules" son la *tira* (policía) de seguridad vial.



Germán Valdés "Tin Tán"

negro alrededor de sus grandes ojos y *rouge* del mismo color en sus carnosos labios... El chavo mira nerviosamente el reloj, mira hacia los lados, parece esperar la llegada de... unos diez chavos vestidos y calzados de manera muy parecida a la de él que blanden en sus manos un «bonche» de boletos de 60 nuevos «varos» y todos entran riéndose a uno de los accesos al recinto.

Entramos, la «basculeada» a cargo del personal de seguridad del concierto es «suave». Sonríen mientras sus dedos rozan los costados de cuerpos jóvenes. Dentro de cada nivel expenden «chescos», cervezas y hasta «cubas» en vasitos de plástico. ¡Cómo han cambiado las cosas![49] Los investigadores no tenemos el estatus de periodistas, así que no puedo acceder al escenario y opto por meterme en una tribuna en el segundo nivel muy cerca al *stage*. Desde allí me estremezco: si el Palacio tiene capacidad para 22 000 almas, allí habemos como 20 000. Luces encendidas, los de seguridad se muestran bastante agresivos con los pases de un nivel a otro, no dejan que el «personal» se mueva a su antojo, es más, deben permanecer sentados hasta los que están en la primera fila.

En el primer nivel, precisamente, están los más «aferrados», los que se identifican con entrega a los Caifanes. Las «fachas» de este «personal» parecen conjugar las diferentes etapas en imagen del grupo. Empezaré por los más chavitos(as). Aquellos lucen cortes de pelo y *looks* más «naturales», más en la «nota» *revival*[50] de los sesenta, como ahora se viste el grupo. Predomina, como es usual en los «oscuros», el color negro como fondo, tanto en sus pantalones —anchos/flojos, entubados o «pata de elefante»—, en las faldas —largas y sueltas o minis y entubadas— y, en los vestidos apretados o sueltos de las chavas. Chavos y chavas llevan por igual playeras grises o negras con el logo del grupo, o camisas «étnicas» oscuras, a las que sobreponen chalecos (negros de satín o guatemaltecos/andinos), gabardinas largas oscuras y sucias, sombreros con plumas,[51] colguijos «étnicos» (mexicas o guatemaltecos), botines y/o zapatos toscos con plataformas.

La chaviza *dark* más grande, vestida absolutamente de negro o combinando piezas negras con las de color gris, verde oliva, azul oscuro. Entre los hombres, abundan los pantalones y playeras negras anchos, camisas oscuras también anchas, boinas o cachuchas con las viseras hacia atrás. En las chavas, los vestidos negros totalmente pegados a sus cuerpos estilizados en contraste chocante con los zapatos toscos de suela de tractor o con botines gruesos y pesados. En ambos sexos abundan las gabardinas y rebozos llenos de botones con sus grupos favoritos: Joy Division, Peter Murphy, La

[49] «Antes» no vendían nada de eso, además el pretexto para esculcar a la chaviza es evitar problemas colectivos que se suscitan con el alcohol.

[50] "Nota" es sinónimo de sentido; *revival* significa regreso de la moda de los sesenta.

[51] El sombrero con plumas fue parte del atuendo *hippie* elegante.

Cura,[52] Caifanes, La Maldita, Love and Rockets... Además, se cuelgan miles de cadenas en las muñecas y seguros, candaditos, cruces, la *A* de la anarquía y calaveritas en las orejas.

No obstante, lo más atractivo de esta primera generación «caifanesca» son los peinados de los chavos y las chavas estilo «hongo», totalmente batidos y desordenados, así como el maquillaje oscuro de los ojos y los labios. Ambos signos pueden considerarse definitorios en su identidad frente a los otros grupos de chavos de su misma generación. Esta manera de arreglarse el cabello pareciera ser, a primera vista, imitadora del estilo del cantante Robert Smith (The Cure). Sin embargo, fue Saúl (Caifanes) quien explicitó públicamente haber tomado el modelito de una de las primeras películas del popular cómico mexicano Tin Tán.[53]

El público se impacienta, empiezan los consabidos «averaquéhoras», los silbidos, los tímidos «culeros» y una multitud de aplausos, la tensión entre el personal y los de seguridad crece, se ponen más estrictos en sus permisos al baño y a los puestos de venta. Igual, «el personal» se mueve, cruza los retenes de seguridad entre nivel y nivel con trucos. El primer nivel, observo, está ahora más lleno de chavos *darties*. Sin embargo, un signo de la masificación de la propuesta musical del grupo puede observarse en los diferentes *looks* rockeros de la mayoría de chavos que compró sus boletos para otros niveles. Los estilos oscilan entre el *dark/industrial*, el *punketa-dark*, el clásico *rocker* (pantalones y chamarra de mezclilla azules, playeras negras) y el neo-psicodélico (las «matas» al natural y bien largas, mezclilla, camisas y/o playeras deslavadas o con flores oscuras que combinan con los logos de sus grupos rockeros favoritos).

Las luces se apagan abruptamente, se hace un silencio expectante y... aparece, delante del escenario, un grupo de son jarocho como «telonero»[54] de la noche. El impacto es tal que todo el auditorio permanecerá en silencio por una buena cantidad de minutos, al cabo de los cuales se desatan simultáneamente dos actitudes: una buena parte del público rechaza la «mezcla» de géneros mandando una rechifla espantosa, que se verá constantemente interrumpida por el grito nacionalista de «Mé-xi-co», «Mé-xi-co», que la otra parte del auditorio lanza expresando, con ello, su aceptación a la

[52] El grupo The Cure, uno de los exponentes más importantes de la década oscura de los ochenta. En el medio se les conoce como La Cura.

[53] La generación que se socializa adolescentemente durante los ochenta tiene en las figuras de «la edad de oro» del cine mexicano una de sus fuentes de inspiración simbólicas más fuertes. En el estudio de los procesos de introyección simbólica colectivos no pueden dejarse de lado las imágenes que fueron absorbidas a través de la televisión (y de la oferta Televisa en particular) durante la socialización primaria de cualquier ser humano. Es por todos conocido cómo Televisa siempre ha separado uno de sus canales (actualmente el 9) para pasar cine mexicano a la idílica «familia mexicana». El ciclo de cómicos del cine mexicano incluye una multiplicidad de películas realizadas por el famoso cómico norteño Tin Tan. Una de sus primeras películas fue *El cavernícola*, en donde estrena un extraño peinado desordenado en el cual se inspiraría la primera imagen del grupo Caifanes. Los Caifanes, así como la Maldita Vecindad (que reivindica del cómico su forma de vestir, a lo pachuco, como signo identitario del mexicano citadino), si no Café Tacuba o El Personal, son grupos pertenecientes a la corriente que yo denomino «lo mexicano» en el rock. Algunos de sus exponentes han declarado en sus influencias culturales y musicales como generación y como músicos rockeros, al cine mexicano cómico de la denominada «edad de oro» y a la oferta musical popular urbana de los años cuarenta y cincuenta.

[54] Un grupo "telonero" en el ambiente rockero es el que se presenta antes de los que están arriba del cartel. Es usual en el rock que los grupos se fogueen en las tablas abriendo a otros. Generalmente, los grupos teloneros o abridores son del mismo (o similar) estilo que el de fondo. En este caso, fue un grupo de otro género musical el que abrió a Caifanes. A grandes rasgos, el tercer disco de Caifanes recoge música de todo México que es reinterpretada en el muy particular estilo «caifanesco».


Foto: Germán Herrera

propuesta. Entre 20 y 25 minutos duró esta guerra de gritos entre los bandos, que terminó cuando los jarochos salieron del escenario.

Las luces vuelven a encenderse y la rechifla para que salgan los ídolos es unánime. El movimiento del «personal» se ha incrementado, parecen hormigas e infatigablemente buscan acceder de los últimos niveles al primero para estar lo más cerca posible del escenario. Las luces vuelven a apagarse, silencio, silbidos y gritos, van acompañados por los movimientos de mangueritas fosforescentes y de encendedores prendidos, gestos y actitudes que, en conjunto, invocan la ansiada aparición de los Caifanes.

El sonido se eleva considerablemente y flota "Nubes", el ultimo *hit* caifanesco, mientras en dos pantallas observamos imágenes de «gente mexicana», de la denominada «raza»: desfilan rostros próximos, cálidos, hermosos, prietos, indígenas, mestizos... La letra además subraya nuestra manera emocional de vivir «al borde del abismo»: «Parecemos nubes que se las lleva el viento, cuando hay huracanes, cuando hay mal de amores... Vamos a dar una vuelta al cielo, para ver lo que es eterno, ah-ah-ah...» El actual sonido caifán se ha mexicanizado más,[55] la tonadita de "Nubes" es pegajosa, cálida y medio «guarachenta» dentro del estilo *pop* caifán.

Ahora el escenario se ha prendido con las luces pequeñitas y multicolores —a las que han intercalado con rosas pintadas en color «rosa mexicano»— que lo bordean y aparece una escenografía que hasta los comentaristas rockeros denominarían «híbrida»:[56] una enorme cruz (más de 15 metros de largo) coloreada con tonos muy vivos y otras seis cruces más pequeñas al fondo. Aparecen los miembros del grupo en el escenario dispuestos también en forma de cruz: a la diestra, Diego (teclados/sax), a la siniestra, Alfonso (bataca), Sabo (bajo), Marcovich (lira) y Saúl (la imagen de Caifanes, para algunos; para otros, sólo el vocalista) transitan en forma vertical.

Saúl está vestido con pantalones entubados color mostaza y moteados en negro, un chaleco negro de satín y lleva la cabellera larga y media china más abajo de los hombros. Como siempre, tiene el contorno de sus ojos resaltados en lápiz negro. Sabo, en bermudas y camisa, todos saben que tal vez sea éste el ultimo concierto en donde él —considerado el mejor bajista rockero en el medio— toque con el grupo. En el *look* de Alfonso resalta su «cachucha» de *boy scout* con la visera hacia atrás. Los demás miembros no son tan «fachosos» como Saúl quien se apodera inmediatamente de la atención de la multitud que lo mira cual sacerdote/ídolo. «Este espacio —dice Saúl, como

[55] Desde el primer disco, los Caifanes introducen muchos elementos de la cultura mexicana en su propuesta musical que podría clasificarse como *rock-pop dark*. Entonces, básicamente eran las letras y la manera como Saúl interpretaba las *rolas*, gimiendo, como llorando cada palabra, remitiendo a la forma de interpretación de los tríos yucatecos de la canción romántica o ciertos intérpretes norteños del género ranchero. El segundo *L.D.* del grupo introduce claramente instrumentos, sonidos y atmósferas mexicanos; el tercer *L.D.* —cuya presentación estoy reseñando— parece cerrar esta serie mexicana, mientras el cuarto (aparecido en 1994) introducirá sonidos andinos que mixturará con los sonidos mexicanos dentro de su propuesta *pop*-oscura.

[56] La revista *La banda rockera* (16/06/93, p.10) por ejemplo.

Foto: Roger Gorman

si duda quedara— es más mexicano que la chingada» y se lanza con el segundo[57] *hit* masivo del grupo, "Mátenme porque me Muero"... mientras el tercer intento femenino(de 12 intentos totales)[58] por subir al escenario y tocar a Saúl es todo un éxito. «Cuando me muera y me tengan que enterrar/quiero que sea con una de tus fotografías/para que no me de miedo estar abajo...». Jeimy Flores Colín declararía—mientras los de seguridad la sacaban del escenario— que «lo más chingón (era) haber tocado a Saúl de Caifanes, son los mejores, ellos son todo».

El sonido del grupo se oye fuerte, pero no se escucha tan bien como se siente, pues desde ese primer momento el público en pleno no dejará de corear/gritar cada una de las piezas, llegando al límite de dejarse escuchar más que el mismo grupo. El concierto en sí —observo— parece ser esta simbiosis entre la chaviza presente y sus ídolos y no si se escuchan con nitidez las *rolas* del grupo.

«Desde aquel día no me he dejado tocar, sólo mis uñas me pueden acariciar/ no he dejado de pintar en las paredes, será porque las sombras me hacen olvidar...», gime Saúl,[59] mientras los teclados levantan una atmósfera de manicomio y mucho dolor, que sólo se alivia cuando el estribillo fuerte y rockero de "Amanece" impacta sobre el auditorio: «nunca nadie me podrá parar/sólo muerto me podrán callar...». El público levanta el puño o abre los dedos con la V de la victoria y el baile se desata al «veo perros que se arrastran al ladrar/ me acuesto en el suelo y me dan ganas de morder/ esa angustia de tener seco el corazón/ cuéntame algo si no voy a enloquecer...». La chaviza caifanesca más grande aulla con Saúl y de manera simultánea al aullido del coyote en las pantallas. Saúl está «echándose» todo el primer álbum, la chaviza se estremece, gime, mueve la cabeza que siempre está dirigida hacia abajo o hacia los lados, no levanta los ojos, se mueve dentro de su sitio. La atmósfera de angustia y soledad es reforzada instrumentalmente, los teclados son básicos para saberse «vivo o si todavía respiro»...

[57] El primer hit masivo de Caifanes es "La negra Tomasa" que, en realidad, es una cumbia. Como Jorge Reyes (Distrito Federal, 26 de junio de 1989), considero que el que un grupo de rock mexicano en ese año haya llegado al primer lugar del hit parade mexicano con una cumbia es un buen termómetro de la situación en que se encontraba el rock nativo en ese año frente a los otros géneros musicales promovidos por la gran industria discográfica, la radio y la televisión.

[58] Datos como estos fueron recogidos de las reseñas al concierto publicadas en *La Jornada* (13/06/93) y en la revista *La banda rockera* (15/06/93).

[59] Si bien la propuesta *rockera dark/after dark* (oscura) necesita de cantantes con voces poderosas que semejen llegar del «más allá» (David J., Peter Murphy) o voces delicadas que dramaticen (mediante sus tonos, gestos) la oscuridad existencial en la que se encuentran (Robert Smith, The Cure), la voz y la manera como Saúl interpreta su propia oscuridad (que no es sino la generacional) está más relacionada con las tradiciones de cantantes populares mexicanos, quienes al gemir, llorar, rogar (generalmente al amor no correspondido) parecen expresar —con mayor acierto que otros no lo hacen— esa manera de vivir el amor en México, en América Latina y los denominados países latinos en Europa. Nuestra manera de amar o de vivir las relaciones amorosas es bastante neurótica o pasional. Pareciera que necesitáramos llegar al fondo del dolor, ahogándonos en él, para sentir que estamos vivos. Desde varias propuestas psicoterapéuticas, esto podría ser considerado como patológico. Pero el grupo parece provocar conscientemente catarsis colectivas a través de sus *rolas* para ayudar a aceptarnos tal cual somos. Algún crítico musical podría sostener que todo el género norteño, la mixtura del *tex mex* con la cumbia y los ritmos de pueblo y la manera como cantantes de grupos como Bronco, Los Bukis y otros, interpretan las canciones, es similar. En mi opinión, la interpretación puede sonar parecida —y, personalmente, creo que ella es el empate/conecte con los auditorios masivos mexicanos y por ello, el éxito masivo de este tipo de propuestas— pero la intención y el sentido de las composiciones es bastante diferente a la propuesta que desde el rock hacen Caifanes o Botellita de Jerez o el mismo Jaime López.

De este estado sólo podemos salir al ritmo de una mítica canción de amor: «Viento, amárranos/ tiempo, detente muchos años...», que Saúl ya no canta, sólo pone el *micro* en dirección al público mientras él se mueve sensualmente por el escenario.[60] Al ritmo de «antes de que nos olviden, nos evaporaremos en magueyes y subiremos hasta el cielo y bajaremos con la lluvia...» explota la pirotecnia al estilo de las ferias de pueblo. Una a una las cruces se incendian en multicolores fuegos artificiales «...aunque tú me olvides, te pondré en un altar de veladoras/ y en cada una pondré tu nombre y cuidaré de tu alma/ amén...» La *rola* es interpretada cuando baja, a la mitad del auditorio, una figura de la muerte columpiándose que parece burlarse de todo y de todos. El olor a pólvora es intenso pero el humo —que las luces amarilla-roja-verde hacen resaltar— envuelve lo sagrado de la atmósfera creada por los juegos pirotécnicos, mientras el público queda «convertido» absolutamente en *fan* de los «supremos sacerdotes» del escenario. Imágenes que sólo son rotas con la «refrescada de jefa» al malinchismo mexicano que Saúl balbucea enojadamente...

Es la primera vez que un grupo de rock mexicano ocupa solo y su alma el «Palacio de los Rebotes», pues, desde su acondicionamiento para este tipo de eventos, únicamente se han permitido conciertos a grupos de rock extranjeros. El espacio está siendo literal y simbólicamente tomado por el rock nativo: «vamos a sangrar el cielo, vamos a hacer lo nuestro en serio/ vamos a hacerlo una vez... un silencio...» Con este gesto Saúl parece romper el espantoso silencio de cerca de 25 años hacia el rock mexicano por parte de los medios de comunicación y de las instancias oficiales de cultura... «Vamos a ver cómo fue/ ayer un ángel nos raptó y nos dejó en la pasión...», la música «enchina» las pieles. Es éste un gesto de reconocimiento, por parte del grupo, a los antiguos rockeros, a aquellos que ahora asisten como «prensa» y que ayer fueron los «onderos» reprimidos por «mariguanos-vagos-delincuentes». A la vez, el gesto hace pública la pertenencia de Caifanes al movimiento rockero mexicano. Como si no bastara, Saúl recuerda a su auditorio que «estamos en un país de jóvenes marginados, en el que ser joven es ser un delincuente» como introducción a una *rola* del segundo L.D. que plantea de manera muy clara la dicotomía rockera individuo/sociedad: "Los dioses ocultos".

La chaviza se enciende, parece el clímax, salta al corear masivamente: «por qué no puedo andar a gatas/como lo hacen los locos/ por qué no puedo aullarlo todo/ como lo hacen los lobos...serán los dioses ocultos o serás tú/ será una decisión mortal...» El bajista y el guitarrista en competencia suavizan el clima emocional alcanzado, arrastran al personal a una atmósfera algo más festiva y divertida que nos dice lo lúdico/irónicos que somos para vivir nuestras vidas: «el otro día pude hablar con el sabihondo paquidermo/ muchos secretos me contó/ pero uno solo quiso ver/ y fue volar/ volar y volar/ hasta llegar/ a la nada/ bajo el sol... después de tanto reclamar/ bajo su trompa y se echó al suelo/ y se fue...» La tensión ha bajado, la chaviza respira, ríe, se contornea y saborea la perdidez del «Negro cósmico», la música de banda al final de la "Célula que

[60] En el rock es particularmente importante para cualquier grupo, tener un/a cantante carismático. Y esto no tiene que ver nada con cantar bien o mal. Ser carismático significa tener una manera muy propia, «auténtica» u «original» de interpretar lo que se siente y lo que se desea comunicar al público. El estilo de gritante de Lora es distinto al de Saúl. En el primero se acentúan las partes «machistas» de su condición de hombre, mientras en el segundo, éstas se diluyen en aras de resaltar la parte femenina de su condición masculina. Con esto, Saúl puede ser visto dentro de la línea "andrógina" inaugurada por figuras rockeras de finales de los sesenta -entonces underground- que reivindicaron la ciudad, la noche, el rol citadino y la oscuridad existencial: David Bowie, Lou Reed, Patti Smith, Mick Jagger y otros.

explota", la ansiedad del amor no correspondido: «voy detrás de ti como un perro infeliz. Voy recogiendo lágrimas en un vaso de papel/ ya no quiero andar detrás de ti».

El personal en pleno está «prendido», la chaviza baila consigo misma en sus lugares. Al escuchar: «somos sombras en tiempos perdidos/ junta tu monstruo dolido con el mío/ nunca me lleves a templos perdidos/ ay amor, hazme creer que todo es verdad..»; el personal entra en otra vorágine de la que sale al ser calmados por la ironía con que el vocalista introduce nuevamente la dicotomía individuo (rockero)/sistema (masa): «si no sabes si eres rata/ o una masa amorfa más/sólo basta darte un beso al espejo...»

Rápidamente siguen con "Piedra", como para que no quede duda alguna de la posición del grupo con respecto al sistema: «soy un mundo/ no me destruyas/ que quiero conocer la paz interior..» Con "Nubes" sobreviene la descarga festiva, sensual de la música afroantillana en el baile, mientras Saúl canta melodiosamente: «parecemos presos/ y como presos pensamos/ escapar uno del otro/ y cometer la fuga... Vamos a dar una vuelta al cielo para ver lo que es eterno...». Las veintemil gargantas gritan al interiorizar que ese México/el cielo, es eterno, aunque Saúl proponga un cambio del mismo en «Metamorféame/ hazme cambiar de fe/ hazme cambiar de piel..»

El grupo entra en una temática más intimista, de parejas reales y no sublimizadas: «después de amarnos, nos odiamos y sin embargo aquí estoy... vamos a abrazarnos, vamos a crecer en paz...»; la mexicanísima renunciación amorosa: «yo te daré mis ojos para que llores...». Viene como descargas: "Hasta morir", "No dejes que", "Debajo de tu piel", todas tan dramáticamente hilarantes como: «y estoy buscándote a ciegas/ en un sepulcro sin puertas/ y aunque te escondas todo el día/ la verdad, yo sé bien que estás dormida/ con los recuerdos de otra vida/ donde yo... Ni muerta dejaré que dejes de pensar en mí", parece decir el Caifán Saúl mientras sonríe burlonamente. Estas *rolas* son características en la propuesta caifanesca, todas están unidas por un denominador común, «la azotería» mexicana para vivir nuestras emociones y expresar las sensaciones que ellas nos dejan. Caifanes no oculta vergonzosamente el «azote»/la «cortada de venas» conque nos vemos naufragar cuando un amor nos abandona, nos rechaza o simplemente lo dejamos; al contrario, lo muestra espectacularmente y así, lo mistifica ironizándolo, para que podamos aceptarnos con nuestros símbolos identitarios latinos, neuróticos, «no sanos», pero «netos».

Como final de reventón, y en un gesto por sentar la posición del grupo frente a su casa grabadora, a su público, pero también frente a sus propias creaciones, los Caifanes tocan "El comunicador", que tiene «óptica cuadrada y vomita engaño» y, luego, la controvertida "Negra Tomasa", el pecado capital del grupo, para gran parte de sus primeros fans; otra *rola* más, a pesar de lo cumbianchero del ritmo, para las nuevas audiencias.

A modo de conclusiones parciales sobre la *tocada*/el concierto rockero como ritual en la constitución de la identidad rockera defeña o nezayorkina, así como de *communitas* más inclusivas, más próximas en gustos musicales y vivenciales, se pueden sostener las siguientes constataciones:

1. Las *tocadas* y conciertos de los grupos mexicanos de rock aún son básicamente rituales de transgresión, esto es, lugares en donde los chavos y chavas sienten que viven en común, sólo por unas cuantas horas, sólo transitoriamente, cierta inversión simbólica de las jerarquías sociales que experimentan en su cotidiano institucional más próximo, particularmente las que viven con la moral familiar, religiosa, la escolar y la represiva (la "tira").
2. La inversión simbólica de los aspectos del orden social que les atañen como chavos y rockeros se hace en concreto y a través de una multiplicidad de formas ritualizadas de interacción social rockera. Formas que se expresan en el orden de lo verbal (jerga rockera, uso abundante de groserías e identificación con las letras que sienten subversivas o parte de su cosmovisión), de «la facha» (el ir vestidos y peinados especialmente para la ocasión), en las actitudes y gestos de intercomunicación entre ellos y sus ídolos (la espera antes de que salga el grupo, el uso de manguerias fosforescentes, encendedores, el baile sexualizado, los intentos por alcanzar el escenario). Formas todas que le recuerdan a la comunidad que «forma cuerpo».
3. Sin embargo, la clave interpretativa de un concierto está en los modos de interacción entre los grupos (a través de intérpretes más o menos carismáticos en términos rockeros) y sus públicos. Es más, lo que hace de la tocada/el concierto rockero un proceso ritual importante en la construcción identitaria de la chaviza rockera es el proceso mismo de interacción de «claves» sobrentendidas entre los grupos y sus auditorios.

4. Las cinco formas discursivas desde las cuales fueron observados estos dos conciertos (música-texto-gestos/actitudes, "fachas" y escenografía) subrayan ciertos aspectos centrales en éstos: a) la focalidad del acto, orientado a la figura del miembro más carismático del grupo, el cantante, quien juega perfectamente con esta situación al redirigir la atención del personal en momentos claves de su actuación; b) la identificación con la figura del cantante y, por su mediación, con la propuesta integral del grupo a través de las fachas, los gestos y actitudes que juegan durante todo el evento; y, c) la existencia de un momento climático —que esperan los auditorios y que suscitan conscientemente los intérpretes— para lograr una experiencia integral de identificación emocional colectiva. Un concierto exitoso es aquél en el que todo el auditorio participa al sentirse reflejado/revelado en la figura del cantante (por tanto, del grupo rockero) y sirve para confortar el sentimiento que tiene de sí mismo como comunidad.
5. Desde la comunicación se han estudiado los procesos de recepción/consumo activo y, sobre todo, los procesos de identificación y reconocimiento como parte de los procesos sociales de construcción identitaria. Tanto El Tri como Caifanes provocan/desatan en sus «bandas» procesos de identificación y reconocimiento de maneras muy particulares. En los siguientes párrafos revelaré a través de las cinco formas discursivas arriba mencionadas— cómo El Tri y Caifanes interpelan a sus auditorios para acercarme, en mayor profundidad, a los universos simbólicos de ciertas identidades rockeras que se construyen en la ciudad.
6. Se puede observar que, a través de los textos de sus *rolas* (vivencias que le pasan a los chavos banda relatadas en la forma tradicional del «corrido mexicano»[61] a las que hay que añadir los diálogos directos, si no groseros, de

[61] El "corrido" mexicano es una forma musical popular muy antigua y de orígenes campesinos, en ellos se cuenta una historia (crónica) de algún suceso desdichado (amoroso, social, político, etcétera) y la

Lora con el público; del sonido «trisoulero» (un *rhythm and blues* y/o rockanrol que suena «desmadroso» y desentonado como la música de banda de los pueblos mexicanos); la «facha» (pelos cortos arriba, largos en los costados, mezclilla en pantalones y chamarras, tenis de botín); y de los gestos/actitudes (obscenos, prohibidos, vale-madristas); El Tri, en la figura de Alex Lora, permite el encuentro del reconocimiento del chavo banda, del chavo de barrio y del chavo recién migrado a la ciudad. Este último, precisamente, busca «aprender» nuevos modos de vestir y de comportarse que le permitan encarar, con un mayor repertorio de posibilidades, las nuevas situaciones que se le presentan como chavo urbano. Sin embargo, para todos estos chavos, la figura de Lora parece convocar la reactualización de una memoria de sonidos, de textos y valores, de gestos (aunque prohibidos) y fachas (simples de adoptar a sus cuerpos), aprendidos/interiorizados durante la niñez dentro su ambiente familiar y barrial o provincial. En ese sentido, El Tri interpelaría a sus auditorios desatando en ellos procesos de identificación que les permiten reconocer «lo familiar» como lo significativo en el mensaje rockero/trisoulero presente.

7. A través de una imagen (oscura, depresiva, sin futuro); de textos (sensaciones de lo que vive cierta chaviza planteados en forma intimista, subjetiva, pero también irónica); del sonido caifanesco (*pop* oscuro, creador de atmósferas de angustia, tristeza, frustración y soledad, en fusión musical con fragmentos de ritmos mexicanos, afroantillanos o andinos que evocan contextos próximos y, por tanto, afectivos) y de los gestos/movimientos de Saúl (sensuales, hedonistas, angustiados); Caifanes permite la proyección del mundo interior de cada chavo/a como individuo. La imagen/el discurso rockero-*dark* de Saúl suscita el reconocimiento de los jóvenes a través de la exhibición de imágenes anticipatorias de conflictos y situaciones vitales que, en especial, sienten o presienten que vivirán en el futuro inmediato.

8. Si bien ambos grupos desatan procesos de identificación y proyección, en El Tri preponderan los primeros al convocar la memoria localista de sus auditorios que se reconocen en el «gritante»: la más conocida imagen de «ser chavo/a banda»: valemadrista, denuncialista, cábula (en el sentido de vacilón, pero también, mañoso en la consecución de sus objetivos), macho, anclado en el presente, pero activo.

Caifanes, por su parte, suscita que los chavos/as se reconozcan en ellos al proyectarles el proceso en el que parecen estar insertas sus vidas: el tránsito entre la rememoración «azotada»,[62] irónica y lúdica de sus pasados (familiares, sociales, culturales) y la creación fantasiosa de sus futuros. Proyección que es vivida por ambos participantes a este ritual de una manera emocionalmente crítica: es tener inscritos los símbolos autoritarios de la nacionalidad mexicana y desear escapar de aquellos; es rechazar los sonidos mexicanos y adorarlos

mayoría de las veces termina en una moraleja, misma que se repite en forma de estribillo. Los textos de EL TRI pueden ser comparables al corrido, aunque estén hechos en la forma musical del rhytm & blues y/o rockanrol. Son crónicas que le suceden a cualquier chavo/a que viva en las zonas populares, si no marginales de la ciudad.

[62] Viene de una cierta manera mexicana (latina) de sentir las emociones, de manera "azotada", "cortándose las venas".

por la fe en que «sí se puede» (y se debe) ser mexicano; es asumirse mexicano y cosmopolita a la vez. La introducción de sonidos mexicanos o afroantillanos en sus composiciones, la adopción de una "facha tin-tanesca", la imagen andrógina de Saúl, la radicalidad adolescente y pasional al vivir los amores, implican cierta ruptura con esa imagen únicamente dolorosa del pasado y el deseo de acceder a otra situación.

9. En ese sentido, El Tri interpelaría en la figura de Alex Lora a un público heterogéneo: al chavo banda, al chavo de barrio (medio o popular) y a cierta chaviza recién migrada a la urbe; quienes, además, pertenecen a varias generaciones de chavos urbanos. Mientras Caifanes anclaría sus discursos en un conjunto más homogéneo de jóvenes: chavos clasemedieros de la ciudad (desde media alta hasta baja) que pueden o no andar «en banda», con inserciones en el discurso juvenil popular a través de ciertos *punks* y otra chaviza generacionalmente perteneciente a los ochenta/noventa.

10. ¿Qué de «lo popular» habla esta cultura de masas? Aquí sólo usaré la concepción de «lo popular» que proporcione pistas para observar la construcción de una cierta «mexicanidad» urbana en el rock nativo. En ese sentido, ambos grupos de rock usan en sus escenografías símbolos socioculturales imbricados en la cultura nacional (el dedito de El Tri y otros gestos y, el lenguaje banda de los sectores populares urbanos mexicanos, la figura de la muerte, los juegos pirotécnicos, los colores chillantes, luces rojo-blanco-verdes de «la tricolor», la ropa «pachuca»). El Tri incluso hace uso directo de los símbolos nacionales (bandera, mapa), y con ello parece recuperar del discurso nacionalista y populista su contenido ideológico y hueco: "¡Viva El Tri de Méeexico, cabrones, porque nosotros somos los más chingones!". Y lo hace creíble y sensible a los chavos de barrio en tanto los acerca a su modo de ser popular cotidianamente: el ser un cábula, esto es vacilón, cotorrero, listo, mañoso, alburero. La «mexicanidad» que aquí se propone es mestizaje de propuestas no totalmente urbanas, pero que caminan a convertirse en tales en los barrios marginales de la ciudad. Mientras Caifanes prefiere recuperar el uso de símbolos socioreligiosos (cruces, fechas y acontecimientos religiosos insertos en la vida urbana: miércoles de ceniza), así como de imágenes y ritmos de la cultura popular urbana de los años cincuenta (Tin Tan, Agustín Lara) y con ello parece caminar en la recreación de una «mexicanidad» que se construye urbanamente entre los sectores medios de la ciudad.

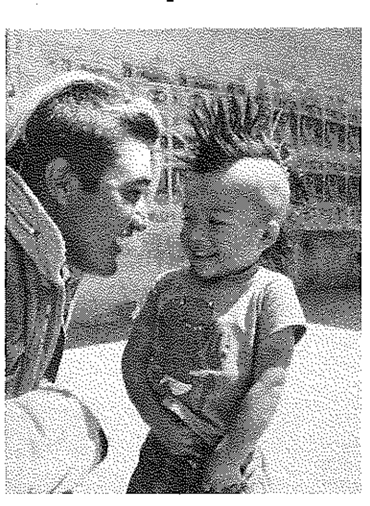
El Tri y Caifanes han trascendido ya las fronteras nacionales, las casas disqueras los han promovido en el este de Los Ángeles, la Maldita... ha recorrido Europa tocando; Jorge Reyes, La Tribu y algunos otros grupos han salido vendiendo imágenes y sonidos mexicanos en fusión con el rock y algunos géneros populares más. La demanda nativa en el mercado por rock mexicano creció considerablemente desde finales de la década del ochenta. Los grupos mexicanos en sus diversas esferas (masiva, público segmentado, subterránea/amateur) están activos.

Este fue el contexto rockero en el cual nacieron y se desarrollaron como «rockeros» los *punks* del Distrito Federal y ciudad Nezahualcóyotl.

Foto: Arturo Fuentes

V.
EL ROCK COMO PRODUCTOR DE IDENTIDAD
El *punk* en México y en el Distrito Federal

Foto: Arturo Fuentes



Somos lo que está sucediendo
Iggy Pop

PARA empezar a escribir sobre los *punks* del Distrito Federal y ciudad Nezahualcóyotl, propongo, a modo de hipótesis, acercarnos al rock y particularmente, al *rock-punk*, como lugar de interpelación de una de las identidades culturales juveniles urbanas, simbólicamente más impactantes de la década de los ochenta. La etnografía propone revelar cómo ciertos jóvenes pertenecientes a la clase media baja y a los denominados sectores populares urbanos, que habitan en diversos rumbos, colonias y barrios de esas ciudades, se construyen como comunidad/identidad a partir de identificarse, diferenciarse y aglutinarse, alrededor del consumo de la música hecha por otros jóvenes de países distintos y cómo, a través de la creación de espacios locales de producción, circulación y consumo de productos culturales, empiezan a formar parte activa de una identidad cultural/generacional, que trasciende cualquier frontera nacional: la *punk*. Esto lo veremos a través de la formación y desarrollo de las prácticas cultural/simbólicas y de la «socialidad», de dos de las primeras bandas *punks*: los *Punks Not Dead* del Distrito Federal y los Mierdas *Punks* de ciudad Nezahualcóyotl, zona conurbada de la ciudad de México.

A. La revolución punk.

A mediados de los setenta, la situación por la que atravesaban los jóvenes del primer mundo y de Inglaterra, en particular, estaba marcada por la fuerte crisis económica y financiera, agravada por una crisis petrolera que provocaba serios problemas que parecían haber agotado sus posibilidades de crecimiento. Esto se manifestaba en la carestía, inflación y desempleo para millares de jóvenes de la —denominada por la sociología británica— «clase trabajadora» así como de la clase media, que hacían su ingreso a las filas de la entonces, recesionada y automatizada industria.[1] Los servicios

[1] Sólo para dar una idea aproximada de la crisis británica: entre 1976-1977 había más de 700 000 jóvenes


Los Rolling Stones Foto: *G. Neri*

educativos, a su vez, fueron uno de los sectores más golpea-dos por la recesión; simultáneamente, miles de habitantes de los barrios bajos más antiguos y tradicionales fueron conminados a vivir en los nuevos bloques de concreto hechos especialmente para ello.

Desde otro lugar, la situación a la que había llegado el rock europeo y norteamericano de mediados de los setenta, era también crítica. En los sesenta, el rock había representado posiciones definidas en estrecha relación con el mejoramiento social y hasta se podía decir que expresaba cierta indignación moral. Todo aquello había cambiado. Los grupos más importantes a nivel internacional, eran los *technoflash* como Pink Floyd, Emerson, Lake & Palmer, Gentle Giant, King Crimson, Deep Purple, Ten Years After y otros fuera de la línea progresiva, como los monstruos metálicos de Led Zeppelin. Si bien, estos grupos se habían salvado de la superficialidad, a la que arribaron grupos como los Rolling Stones o Paul McCartney, no pudieron eludir el ser convertidos en enormes corporaciones de negocios por las industrias culturales (*star system*), ni de depender de una tecnología bastante complicada para interpretar su música en vivo. Estas bandas de rock progresivo —tan aclamadas por la crítica rockera internacional, precisamente por su música racional y calculada— habíanse convertido en casi orquestas de conservatorio y se habían aislado de su público de origen (los jóvenes), al perder el elemento crucial del rockanrol, su fuerza y su calor. En suma, el rock más conocido de mediados de los setenta, poco o nada tenía para, realmente, llegarle a los nuevos adolescentes y jóvenes; casi nada que sonara a alegría de vivir, que incitara a bailar y menos a ritmo callejero, es más, la participación del público en los conciertos realizados en gigantescas salas, parecía molestarles.[2]

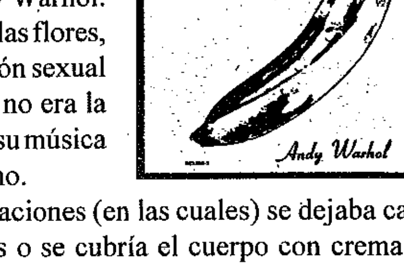
Los medios de comunicación y, en especial, la industria discográfica, habían engendrado desde sus estudios de grabación, con la ayuda del cine y la televisión, la música disco que promovía matar el tiempo libre juvenil bailando homogéneamente en las *discotheques*. Nadie pudo resistir la aplastante triada, planteada por los productores de las grandes transnacionales culturales: John Travolta, Bee Gees y *Fiebre de sábado por la noche*.

Sólo quedaba un baluarte, el *hard-rock* noctámbulo/bohemio, muy marginal a los medios, incluso a los *pubs*.[3] La creatividad del rock duro que existía, no alcanzaba a llegar a las nuevas masas juveniles y menos aún a los jóvenes desempleados ingleses.

menores de 20 años sin trabajo, de los cuales unos 250 000 vivían en Londres. En esta ciudad, los empresarios sacaron el dinero de la industria, sin dejar el capital necesario para reinvertir. El gobierno a su vez, redujo el presupuesto público y muy pocas escuelas fueron construidas, agudizándose la falta de maestros. Todo subió de precio y miles de jóvenes se vieron pateando latas vacías en las calles londinenses. (Reyes, *Punk rock inglés: la revolución perdida*, Libro Rock Conecte, México, s/f).

[2] «¿Qué hubiera sucedido sin el *punk?*», se pregunta el crítico rockero A. Marín y se responde: «Cada vez los músicos ingleses hubieran sido mejores técnicamente ... el mundo estaría lleno de múltiples y múltiplos de Yes, Emerson, Lake and Palmer, habrían Al Dimeola y Chick Corea ingleses... llegó el *punk* y disipó el aburrimiento...» (Marín, 1984: 145).

[3] Cantinas, bares en donde se desarrolla una manera de escuchar y de interpretar el rock. Muchos de éstos



Arte: *Andy Warhol*

Esta escena existía mínimamente en Inglaterra, así como en Estados Unidos. Me refiero a la música de Lou Reed, John Cale y el grupo The Velvet Underground, muy ligados a la imagen artística y bohemia de Andy Warhol. Aquéllos no vivían en el mundo del incienso y de las flores, sino en el del uso de drogas fuertes, la transgresión sexual y la pérdida de la esperanza. Su preocupación no era la vida, sino la muerte y la violencia; es por eso que su música está llena de paranoia urbana y sadomasoquismo.

Además, estaban Iggy Pop con «sus actuaciones (en las cuales) se dejaba caer, golpear, se cortaba el pecho con botellas rotas o se cubría el cuerpo con crema de cacahuate»; John Cale y David Bowie. En Nueva York, estuvieron The New York Dolls y Patti Smith & Television. En Inglaterra en la escena marginal del *hardrock* existían Frankie Miller, Dr. Feelgood, Ace, Be Bop De Luxe.

> Londres, 1977. Mientras los árabes compran hoteles y barrios enteros, mientras autobuses cargados con turistas norteamericanos que vienen de su comedia propia (el Bicentenario) recorren las callecitas céntricas y mientras la heroína alcanza su más alto grado de adicción en la Isla, fotos de su Graciosa Majestad Isabel II sonríen desde las paredes. En algunas, la Reina —veinticinco años de Corona— tiene pegada una banda sobre la boca con la inscripción *God Save The Queen/No Future*. O un alfiler de gancho cruzado de labio a labio. Es el anuncio de un disco de Sex Pistols prohibido en todas las emisoras de radio. Su primer simple/sencillo, vende millares. (Fanzin punk inglés *Snifin Glue*, en Reyes, *Punk rock inglés: la revolución perdida:* 10).

Los acontecimientos descritos trajeron consigo lo que la mayoría de críticos, incluso musicales, denominan como «un acto social de primera magnitud, que asesinó sin ninguna contemplación a toda la pretenciosa y extraviada música de los setenta» (Marín, 1984: 114). El *punk* fue mucho más importante en otros sentidos que el musical, aunque, en este ultimo y, por el momento en que se encontraba la música rock-pop, no dejará de jugar un papel clave en su enrumbamiento futuro.[4]

eran lugares *gays*, allí es donde se desarrollan muchos grupos en Londres y en Nueva York. Muchos críticos denominan a esta tendencia *gay rock* aferrándose a la imagen trasvesti/homosexual de los New York Dolls, pero ni ellos ni Bowie, ni Lou Reed expresan causa *gay* alguna, tampoco Iggy Pop, al cual se le vinculó también con estas expresiones.

[4] El impacto social fue el que más aterrorizó a la sociedad adulta que no podía canalizar y menos atender a sus demandas de empleo, educación y más libertad. Sin embargo, la música no *punk* (o el denominada pos-*punk*) de los ochenta está totalmente impactada por el ritmo *punk*, el bajo y la batería son las piezas más visibles de la presencia *punk*, incluso en el *funk* norteamericano. También y como lo sostienen varios críticos de arte incluso Yonnet: «A pesar de la limitación sociogeográfica (Gran Bretaña) y de su brevedad, el movimiento *punk* alterará enteramente el paisaje de la música rock, las normas de audición y de producción musical, los criterios de juicio y los modelos de comportamiento de una manera comparable a la del movimiento dadaísta en literatura, nacido poco después de la primera guerra mundial» (1988: 132). En México fue similar, sobre todo en lo que a la producción rockera nativa independiente se refiere, el impacto que la generación *punketa* de los ochenta tiene sobre la «generación perdida» —rockera y no rockera— de los setenta fue brutal. Estos últimos sólo grabarían a finales de los ochenta cuando la del ochenta avasallaba el mercado nativo. En el arte (culto y popular) el impacto fue muy nítido, toda la estética de final de siglo está teñida de esta atmósfera *punk*/apocalíptica/teatral y atmosférica.

Cartel, *CHIBCHA* 1989

Los *punks* se definen con base en la descalificación del otro: la generación del sesenta. De la descalificación de su producción (rock) y de sus formas de vida:

> Hace ya dos semanas que no he visto a un *hippie*. Eso ya es algo. Ellos son tan complacientes. Dejan que la cultura de las drogas gire a su alrededor. Estaban locos. Sí, paz y amor y no dejes que nada te afecte. Déjalo pasar y no trates de detenerlo. Nosotros los *punks* diríamos: ¡Si algo te ataca, deténlo! Uno tiene que hacerlo o de otra manera te conviertes en apático y conformista. Terminas con un sueldo de perro, viendo *TV* y con dos o cuatro niños, viviendo en un suburbio y todo esto es disgustante. Los *hippies* se han convertido en eso. La única diferencia entre ellos y los que actúan en su contra es que tienen el pelo largo y usan sombreros locos. —Johnny Rotten/Sex Pistols— (Reyes, *Punk rock inglés: la revolución perdida*: 59).

Es desde otra clase social, la de las clases trabajadoras con toda su problemática particular (desempleo, ocio largo, no futuro) y sus modos de expresión juveniles: bandas de barrio y grupos de rock, donde se ruptura con las hegemonías de la propuesta *hippie* sesentera, proveniente de los sectores juveniles de clase media. La crítica *punk* se realiza desde la reapropiación del lado vivencial del rock.

En los ochenta, los más jóvenes, sin saber nada de música, vuelven a apropiarse del rock al acentuar el aspecto experiencial, vívido del mismo, al revivir sucia y aceleradamente el rockanrol de los cincuenta con sus propias manos. La música de estos grupos callejeros o de garage —como se denominan en el primer mundo—, vuelve a «lo mismo» en términos de instrumentos: guitarra-bajo-batería. El sonido de ésta es más áspero y salvaje que el rockanrol original: está saturado de «interferencias», esto es, de sonidos-ruidos, de gritos que señalan cierta animalidad acústica, mientras el volumen se eleva a niveles paroxísticos. La música *punk* no fue ningún *revival* de ninguna época, fue reintroducir el elemento vivo, callejero, energético en el rock tal cual «se vibraba» en el cuerpo de «las clases trabajadoras». Esto es, con angustia, temor, con el presentismo dramático de quienes no tienen futuro: son obras brevísimas y momentáneas que combinan sonido/imagen: son dramatizaciones del momento/sentimiento que no aspiran a perennidad ni excelencia alguna (tan típica de los sesenta-setenta), que llaman a la destrucción de todo lo que les molesta y a la autodestrucción como forma de acceder al reconocimiento en este mundo.

El *punk* significa basura, despreciable "gandalla" de éste y no otro sistema: «nosotros somos la basura/ el resultado del progreso/ nosotros somos el futuro/ tu futuro de carne y hueso...». Los mensajes de sus gritos hablan de las instituciones que sienten los están aplastando: familia, escuela, seguridad social, desempleo. Los Sex Pistols (formados en noviembre de 1975) con Rotten y Sid Vicious encarnan, expresan y potencian la protesta simbólica de los sectores juveniles más empobrecidos de la Europa primer mundista frente a la impotencia de un cambio real.[5] Los *punks* hicieron uso de la cruz esvástica nazi, de millones de seguros, navajas, estoperoles, cadenas, calaveras y del plástico en la "facha"; del maquillaje exagerado —si no teatral—; del cortarse el dorso, el pecho, las muñecas y sangrar sin pestañear y de muchas otras actitudes que fueron chocantes y escandalizantes para su época.

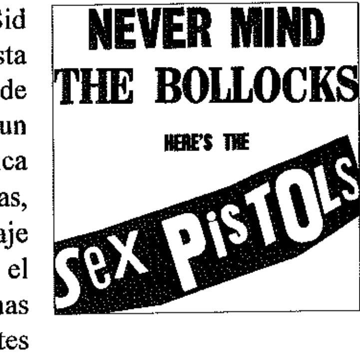


Foto: *VIRGIN Rcrds.*

Yonnet (1988: 134-35), interpreta al respecto que el movimiento *punk*, lejos de propiciar el desarrollo del odio y de la guerra no representa sino un espectacular retorno a las cosas del presente: la noche, los objetos de la ciudad, el odio, la guerra.

También, el *No future*, convertido en el lema de la generación de los ochenta, no puede interpretarse como una afirmación de desesperación, así como el uso de la cruz esvástica como una manifestación pro nazi; sino que ambas cosas deben entenderse como una afirmación de contemporaneidad, de presencia realista en el mundo, una posición alejada de los sueños de futuro alimentados por la *pop* como de los sueños del pasado propios del *rockabilly*.

La "facha", la máscara, el estilo *punk* llegará a extremos dentro de los extremos, el mínimo de lenguaje verbal y escrito, la expansión de lo visual/sonoro/afectivo (positivo o negativo) en la producción de su *nosotros* existencial frente a las tentativas de uniformización en casi todos los ámbitos sociales; la defensa de la diferencia frente a la homogeneización ha conseguido crecer desde entonces.

Las máscaras *punks* (forma de vestir y peinados, así como actitudes) irán transformándose y radicalizándose. La «facha», («la máscara hace del *yo* un conspirador contra los poderes establecidos, y esta conspiración une al *yo* con los demás» — Maffesoli, 1990: 166) será el arma defensiva más efectiva y afectiva para hacer frente a la violencia social y cultural en la que se sienten insertos. Cuerpo-imagen serán reivindicados como espacios propios, "yoicos", en los que se puede ser consecuente con el libre albedrío: "hazlo tú mismo" (tu ropa, tu imagen, tu música, tu grabación, tu revista); "sé como tú quieres ser" (y no como otros quieren que seas), "anarquía"; son consignas nacidas para perecer, pero dan la vuelta al mundo en menos de dos años.

---

[5] Tal es la importancia en términos de imagen —a pesar de sólo haber grabado en su corta vida como grupo, un álbum de *LD*— de los Pistols y de sus dos figuras principales, Rotten (aún vivo y en el medio rockero) y Sid Vicious, muerto por suicidio a través de una sobredosis de heroína con su chava Nancy (el 2 de febrero de1979) que hasta el año de 1993, se sigue escribiendo en el medio *punk* y rockero sobre ellos. Los Sex Pistols fueron, ante todo, un grupo de rock honesto, a pesar de haber sido producidos y movidos por uno de los chacales rockeros más importantes, Malcolm McLaren. Honestidad, que significa ser auténticos con ellos mismos y con sus creaciones, a pesar de que con ellas puedan hacer ricos a otras personas. Si Rotten es grande se debe a que sobrevivió al *punk*, Syd lo es porque murió con él. De Syd sólo queda ese maravilloso disco *Syd sings*. "Maravilloso en el sentido que esa palabra pueda tener para un *punk*: fuerte, atrevido, auténtico, lleno de sentimiento... Syd canta y canta con desesperación, casi con suciedad, casi vomitando las palabras... Su seudónimo lo dice: un vicioso. Syd se enfrentaba al sistema desde ahí, desde el vicio... Su respuesta iba por otro lado, por el lado del callejón sin salida, del no futuro, de las experiencias límites... es la vida vivida con toda la pasión de que el hombre puede ser capaz en una época que niega tal posibilidad...» (Cornejo, 1984: 44).

> Sé que soy superficial/ pero no me culpen/ fui criada con instrumentos en una sociedad de consumo/ Cuando me pongo el maquillaje/ Esa mascarita bonita no soy yo/ Es sólo la manera en que una muchacha debería ser en una sociedad de consumo/ Quiero ser instamatic/ quiero ser un chícharo congelado/ Quiero ser deshidratada/ en una sociedad de consumo (Grupo: Poly Styrene).

Los grupos *punks* de la primera etapa fueron muchos.[6] La mayoría de ellos son nihilistas, fatalistas (si no apocalípticos), deprimidos-cínicos con todo y consigo mismos. En aquel momento el *punk* era más un sentimiento que conciencia. La explosión *punk* fue vivida como una experiencia colectiva, esto es, viendo y escuchando a otros tan iguales como ellos en directo, sin mediación de la imagen televisiva, porque ésta (y la radio) fue constante en sus censuras a los grupos *punks*.

Al cabo de muy poco tiempo el rock *punk* trasciende los callejones de la ciudad de Londres y de otras ciudades europeas para filtrarse —en diferentes tiempos y momentos y con sus propios canales de circulación—, entre cientos de chavos y de chavas de otras urbes del planeta, con similares condiciones de existencia y frustración.

B. El México punk.

No se conoce exactamente cuándo se filtran los Sex Pistols y los Ramones en el Distrito Federal y en ciudad Nezahualcóyotl. Tampoco se conoce con precisión a cuál de estos lugares llegó primero. Sólo se sabe que en ciertos ambientes de ambos lugares estos grupos ya se escuchaban antes de finalizar la década de 1970 y, hasta se dice, que hubo un grupo en Neza, el de Los Rotos (de antaño), cuyo origen está en la banda *punk* del mismo nombre,[7] que ya por los 1977-1978 *fusilaban* a los Sex y a los Ramones.

Varias parecen haber sido las vías de filtro del *punk* en la escena rockera nativa y, sobre todo, dentro de la chaviza rockera clasemediera baja y popular aburrida de escuchar «siempre lo mismo» (y a los mismos grupos) en las tocadas de los «hoyos fonkis» y de ser bombardeada por la radio y en las *discotheques* por la música «disco» o la balada rockeada de los Televisa. Sin embargo, existía un sentimiento compartido entre la chaviza a la que impactó el *punk* rock:

> En lo que la mayoría de los *punks* estamos de acuerdo es que odiábamos oír a Deep Purple, a Doors, a Rolling Stones, Beatles, porque en todas las reuniones de los banda-rockeros era la música que oían ellos. Era oír música de diez-veinte años atrás..... También estaba lo de la *disco* y todos odiando la *disco*. Creo que principalmente fue por eso que nos vestimos feo, según esto de apretar tus pantalones bien acá, ponerte la grasa y todo de negro, la moda de entonces era «todos bien bonitos», limpiecitos. Lo primero que te gustaba del *punk* es que rompían con muchas cosas, la propuesta de ¡vístete como quieras! fue interesante, pues en ese momento a la *disco* la teníamos aquí, vístanse así y así. Luego lo de bailar, porque en la *disco* bailaban acá con sus pasitos iguales y los *punks* ¡chinguen a su madre! Baila como quieras, haz lo que quieras. El primer enemigo de los *punks* fueron los *discos* (Ana Laura, San Angel, Tizapán, 12 de septiembre de 1988).

[6] Tenemos a The Damned (musicalmente bastante malos, pero muy fuertes en la introducción del teatro guiñol en sus espectáculos), The Stranglers, The Clash (con su combat-rock, hacen un rock más politizado) y una serie de grupos de féminas activas como Siouxsie and The Banshees, The Slits (Ranuras: cuatro chavas muy enojadas), X-Ray Spex (con su cantante Poly-Styrene, exempleada de las tiendas Woolworth), Adverts TV Smith, Snatch (grupo que se autodefinió como las enfermeras del Tercer Reich). Otros grupos fueron Generation X, Penetración, The Cortinas, 999, Ultravox, The Jam, The Vibrators, Slaughter and The Dogs, Stinky Toys, Desperate Bicycles, Wire, Pshicodelyc Fours y muchos otros. Un grupo muy importante para la escena mexicana y originario de otra ciudad caótica y cruzada por altísimos contrastes sociales como Nueva York fueron Los Ramones (rock minimalístico de alta velocidad y su distintiva vestimenta, jeans rotos y chamarras de cuero negras).

[7] Mantengo la diferencia de concepciones entre banda (agregación espontánea de chavos y de chavas) y grupo musical rockero.

Esta chaviza adolescente a la entrada de los ochenta, podía ser banda o no, pero deseaba «sensaciones» nuevas:

> Yo me relacioné con el rock desde la primaria, fue por parte de mis primos mayores que eran rockanroleros de la época de los Rolling Stones y todo eso... La banda aquí (Tacubaya) siempre se ha juntado, desde mis primos que eran *rockers*, pero después llegó mi generación, es cuando llegó el *punk* aquí a México. Empezamos a oírlo y ya toda esa generación era *punk*, muchas bandas *punks*. La banda aquí va por descendencia, en la banda que yo estoy, por la familia, somos como 15 primos en la banda. Tengo un chingo de familia y en esa generación nos llegó a todos la época *punk* y ya a los rockanroleros, a mi familia, la grande, a mis primos ya los rechazábamos igual que en Inglaterra. Que los viejos habían pasado de moda y todo ese pedo y hasta "tiros" salíamos ya después con los grandes, era otra *onda*... (Quino, Tacubaya, Santa Fe, 18 de febrero de 1989).

A otra chaviza le fue necesario escuchar los mensajes para entrarle:

> Tendré unos ocho años en el *rol*, tratando de ser diferente, y unos cuatro/cinco años de ser *punk*. Yo no empecé en el rollo *punk*. Te conozco todas las ramas en el rock, siempre he dicho que para definirte tienes que conocer de todo. Yo empecé desde escuchar un buen *blues* en mi casa, pasar a un *metal*, a un progresivo —digamos Pink Floyd es uno de mis favoritos—, escuchar a Jimmi Hendrix, a los Doors y así, ir aumentando al Grand Funk; así, los principios, hasta que llegas a conocer otro tipo de música y las ideas y todo; entonces cuando dices "esto es lo que yo quiero porque las ideas me gustan, porque pienso que se reflejan en mis hechos y porque pienso que yo soy igual..." Recuerdo que los primeros grupos *punks* acá compartían el escenario con el Three Souls in my Mind, con Javier Bátiz (La Zapa, Col. San Felipe de Jesús, 4 de marzo de 1988).

C. ¿Cuáles fueron los canales de llegada de la imagen, la música y la información punk a México?
El brevísimo momento transclasista del punk.

Una respuesta muy generalizada entre los entrevistados sostiene que el *punk* ingresó vía cierta chaviza de la clase media alta («fresa») del sur del Distrito Federal y de la colonia Polanco. Al finalizar los setenta, «ciertos especímenes» se dejaban ver con ropa de cuero negra original de Londres, con los pelos cortos y teñidos por Polanco, Zona Rosa, las *discos* de San Ángel e Insurgentes. En 1978, el primer grupo de *punk* rock, Dangerous Rhythm, un cuarteto de chavos de Polanco, traían un ritmo energético y cantaban/gritaban en inglés, se presenta en Hip-70. A finales de 1979, Walter Schmidt —director de la revista rockera *Sonido*— forma el grupo Size.[8] La imagen de este

[8] Una buena parte de esta información fue extraída de Reyes y Pluma, *Explosión Punk*, Libro Rock Conecte, México, s/f). José Luis Pluma es el propietario y director de una de las revistas mexicanas de rock más importantes de cierta escena nativa (la de los sectores populares juveniles, por ejemplo): *Conecte*.

Volante: *IMSS*, 1990

cuarteto era bastante *new wave*, más que *punk* rock; no obstante su *look*, sonido y que cantaran, fueron muy atractivos para muchos chavos de los sectores populares que los vieron en directo en el Museo del Chopo o en el Toreo-Cuatro Caminos. También aparecerían como grupos *punks* Kenny and The Electrics (formado por Ricardo Ochoa, exintegrante del grupo *ondero* Náhuatl) y Los Casuals.

Dangerous Rhythm estaba conformado por cuatro chavos de Polanco que se pusieron nombres «muy *punks*» (Heromaniac, Johnny Danger y RIP) al igual que su «facha», traían el pelo corto, vestían de negro y eran muy energéticos. Estos grupos se presentaban principalmente en el Club Hip-70, «donde tenían una ola de séquitos que por la noche *rolaban* como *punks* y por el día eran tal cual: fresas».

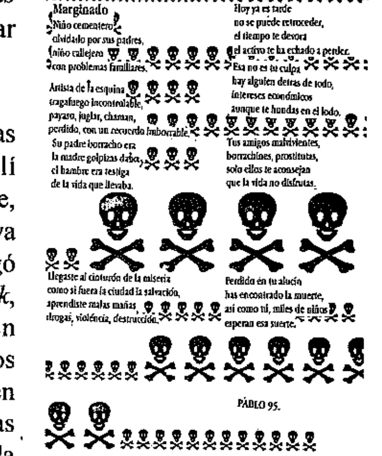
Sin embargo, los grupos citados no sólo se presentaban para los chavos de su misma extracción de clase; mientras que los lugares para ver y disfrutar del rock en vivo en la ciudad de México eran escasos, allí existían también chavos de diferentes orígenes de clase y rumbos distintos de la ciudad que tuvieron claras estas distinciones. Habían grupos *punks* «burgueses» y los de «al lado», esto es, los de abajo.

> ...casi cada ocho días yo iba a las *tocadas*, *tocadas* que se hacían en grande en el Palacio de los Deportes. Hubo un Concurso de Nuevos Valores del Rock Mexicano y ganó el premio el Rompecabezas, pero antes ya estaban el Size, el Dangerous, The Casuals, el Watts, estaba la Kenny... todos esos grupos los oía y cuando iba a las *tocadas* los veía. Esos tipos *punks* eran burgueses y, al lado, está el Rebeld Punk, salió de la San Felipe, también el Síndrome, pero a mí, la verdad, éstos no me gustaban mucho, me gustaban más los grupos burgueses, musicalmente eran buenos... (El Ardilla, Cerro de Judío, 17 de mayo de 1991).

> El primer grupo mexicano de *punk* que escuché aquí fue al Síndrome d'Punk, también al Size, que me gustó y se me hacía más o menos bueno, al Dangerous (Rythm), cuando todavía tocaban bien, pero casi no era muy accesible ir a verlos. Era más común ir a ver al Síndrome, a La Golden. No iba a las tocadas del Dangerous, sólo una vez los vi en el cinema Las Torres, en Satélite. Fui con mi amigo Daniel, nos invitó El Rebeco, pero el Rebeco no fue, al final nos abandonó y, por cierto, ese día nos regresamos caminando y nos agarró la *tira* (El Aguarrás, Col. Alamos/Xola/Centro, 10 de agosto de 1990).

Sonido fue otra de ellas, de una mejor calidad en la impresión y en la información. Su propietario, Walter Schmidt es un tipo adinerado, que siempre está a la vanguardia de lo que se escucha en el mundo. Ha formado parte de proyectos rockeros de vanguardia, el más sólido y creíble fue el grupo Decibel: rock progresivo. Sin embargo, Schmidt, puede haber sido tanto un *hippie* a finales de los sesenta, un progresivo de los setenta, o un *punk* de finales de los setenta, así como un industrial de mediados de los ochenta o un... Scmidt es, lo que en el medio rockero se conoce como, un *snob*. No obstante, la figura de Schmidt es bastante conocida en el ambiente rockero, sin importar su clase social, por su papel como difusor de la vanguardia del rock aún en las peores épocas de censura al mismo. Muchos chavos conocían lo qué estaba pasando a nivel internacional tanto por la revista *Sonido*, como por los proyectos musicales de Schmidt o por la manera en que *rolaban* sus discos —o las grabaciones piratas de los mismos— entre la chaviza, ávida de saber lo que estaba pasando fuera.

Según los *punks* de abajo, aquellos *punks fresas* eran «burgueses» que se vestían de *punks* para echar «desmadre»/»relajo»:



Fanzine, *Colectivo Caótico*, 1990

> A los del sur, en la secundaria, fue cuando hacían las *tocadas* en Hip-70 los chavitos burgueses. Allí empezaron las *tocadas* del Dangerous Rhythm, el Size, ellos tocaban primero música de los Pistols, luego ya sacaron su música original. Por medio de ellos nos llegó a nosotros el *punk* ya con más ideas. La idea del *punk*, según los chavillos burgueses, era ser bien *desmadrosos* y ellos lo eran, a su manera, imitando a los chavos ingleses. Los *fresas* se creían Sid Vicious, en sus conciertos se cortaban, se ponían a romper las banquetas de Insurgentes. Ellos trajeron una moda *punk*, lo único que te diferenciaba de los rockers era que traías el pelo a «lo Rod Stewart» o paradito, te vestías igual, de negro.... Los *punks* también traíamos puros tenis y *ondas* así y fue por estos chavos que ya traían la moda de los *punks* para diferenciarte de los rockers... Conozco al Ardilla que es del Cerro del Judío y al Pájaro que es de Santo Domingo y hasta después supimos que todos íbamos a los conciertos de estos güeyes —o no íbamos, pero supimos de ellos—... sus *rolas* eran en inglés, pues eran superburgueses estos chavos, nomás que se *reventaban*, se alocaban y se vistieron de *punks*... (Ana Laura, San Ángel, Tizapán, 12 de septiembre de 1988).

La reafirmación de las diferencias de clase a través del rock nativo puede observarse de manera muy clara en los siguientes fragmentos. El primero es de un integrante de los Mierdas *Punks* de ciudad Nezahualcóyotl y el segundo es un chavo banda del poniente de esta ciudad: la interiorización de la exclusión de que son objeto, ser «morenos y sucios» y el «miedo» que suscitan al resto del personal.

> Las primeras informaciones del movimiento *punk* llegaron por la Zona Rosa. Se empezaron a formar grupos como el Dangerous, el Size pero eran chavos que tenían *lana* para hacer un grupo, chavos *fresa*. Y hacían *tocadas* en bares de la Zona Rosa, como tenían dinero, se conectaban más con otros países. Nosotros veíamos por el periódico «*Punks* burgueses escandalizaron en la Zona Rosa». ¿A poco hacen *tocadas* por allá? Y vinimos una noche al Bar 9 en la Zona Rosa y en ese momento tocaba el Size con el Illy Bleeding, su vocalista, un tipo ya grande de edad, pero que nos sacaba de *onda*, la *neta*, nunca pensamos que a la gente grande también le gustara el *punk*. Nosotros estábamos chavillos, de 14 o 16 años y la banda llegó al bar y había puro *punk* burgués. Como estábamos bien morenos, bien sucios, se sacaron de onda... nos miraban feo, como que los *fresas* querían el lugar para ellos solos, como que había discriminación. Que nos sacan y cierran la puerta, que empieza la *tocada* dentro y nosotros que nos regresamos muy decepcionados del movimiento. En el regreso ya íbamos con otro pensamiento del *punk*: «Tenía razón Sid Vicious por pegarle a la gente». Y pasaba la gente y le pegábamos, íbamos echando *desmadre* en el metro y en los camiones hasta llegar a casa (El Podrido, Nezahualcóyotl, entrevista con Feixa, 1991).

Iba a Hip 70 y con los burguesillos era otra *onda*. Nosotros íbamos en banda, ellos llegaban solos, los «talonéabamos» para entrar porque en ese tiempo era una feria... Nos tenían como miedo o algo así, como que nos hacían a un lado. Ellos, tal vez más adelantados que nosotros por su feria, pues tenían más comunicación musical. Iba por cotorreo y por bailar, aunque en el 81 no había ni *pogo*... (Quino, Tacubaya, Santa Fe, 18 de febrero de 1989).

Otra vía importante de difusión de la imagen e información *punk* fueron las revistas marginales y rockeras, *Sonido* y *Conecte*, bastante consumidas entre los adolescentes de sectores clasemedieros bajos o populares en las "Secus" y los CCH. Éstas publicaban sobre el movimiento *punk*, sus grupos, sus consignas, pero sobre todo, imprimían fotos de la estética *punk*. Con las imágenes fotográficas de Sid, Nancy (la novia de Sid) y otros personajes *punks*, la chaviza empieza a hacerse «botones» a mano y a ponérselos en las chamarras y playeras.

Al poco rato empiezan a vestirse y peinarse como las imágenes *punks* de las revistas, empiezan a modificar partes de sus vestidos habituales, luego buscan ropa de segunda y la arreglan, se cortan y paran el cabello. El proceso de identificación entre chaviza y músicos *punks* empieza.

La información sobre el *punk* me llegó en revistas como *Conecte*... Entrevistas por la radio, muy raras. Una vez vi un video de los Sex Pistols en un programa que se llamaba 20/21, pero de ahí nada más, hasta apenas el 84-85... Una frase que me impactaba de los ingleses era «Quiero mearme y destruir» y por imitación, después vas agarrando la *onda* y vas pensando qué es lo que verdaderamente eres, ¿no? (Quino, Tacubaya, Santa Fe, 18 de febrero de 1989).

Comencé a vestirme de *punk* con un chingo de seguros, ropa de color negro, que hice en el Taller de Corte y Confección de la "secu". Nosotros hacíamos nuestros botones con los recortes de revistas, me gustaba el *Sonido* porque traía más fotos a color, traíamos cadenas y seguros y me empecé a parar los pelos... (Ana Laura, San Ángel, Tizapán, 12 de septiembre de 1988).

Cuando estaba en la secundaria tenía muchos botones, de Sex Pistols, los más comunes. Yo los hacía. Sacaba las fotos de la revista *Conecte*, algunos hasta los vendíamos con el Caire en Tepito, comprábamos mica, los pegábamos, les poníamos un seguro con cemento y los íbamos a vender a Tepito, era un buen negocio, pero yo los hacía. Usaba cadenas en las manos, pulseras y lo clásico era traer el pantalón —lo usaba aguado—, mis botas de minero y mi saco roto (El Aguarrás, Col. Alamos/Xola/Centro, 10 de agosto de 1990).

En Neza comenzaba a haber chavos serigrafistas, que se hacían las camisas, pintarle Sex Pistols, «La neta, no hay futuro» o «Nadie es inocente». En ese tiempo todavía no conocíamos el Chopo, pero más o menos teníamos una idea en las revistas que había; recortes, hacíamos dibujos de la cara de Sid Vicious o de alguna calavera o poniéndole *Punk*, uno ya se sentía feliz. Y nos parábamos los pelos y las chamarras con estoperoles, los pantalones rotos, en ese tiempo todavía no usábamos la bota, sino el *converse*, un tenis gabacho... (El Podrido, Nezahualcóyotl, entrevista con Feixa, 1991).

D. El rescate del sentido inicial del punk en México: hacia la chaviza popular.

Como se ha sostenido acápites arriba, el hacer rock en México fue vivido después del Festival de Avándaro desde la subterraneidad, que en el Distrito Federal y en Neza significó, además, marginalidad económica y social. La exclusión del rock orilló, incluso a los chavos fresas y clasemedieros que querían hacer rock, a hacerlo en ésas y no otras condiciones y espacios. Eran pocos los lugares para presentar rock en vivo y en donde se abrieron, allí estaban todos si no la mayoría de los rockeros, incluidos —como se ha visto por los fragmentos insertados— espacios como Hip 70 o la Carpa Geodésica en San Ángel. [9]

No se sabe exactamente cuándo los primeros grupos de *punk* rock, surgidos entre cierta chaviza rockera de la clase alta citadina, desaparecieron. Lo cierto es que este acontecimiento sucedió muy pronto; los «fresas» se aburrieron pronto de la simpleza musical tan característica del *punk* rock (es un rockanrol muy acelerado y bastante distorsionado, que sirve de pretexto para gritar algún *rollo*). Se conoce que el Dangerous Rhythm se transformó en Ritmo Peligroso —representante del rock latino en los ochenta mexicanos—, la Kenny and The Electrics en Kenny y sus Eléctricos, que en el 1984-1985 alcanzaría el primer lugar en popularidad, como grupo de rock/pop de los ochenta. Walter Schmidt (Size), pasaría a formar algún otro grupo vanguardista, etcétera.

Por encima de la posición de clase de estos jóvenes, la mayoría de los integrantes de los primeros grupos *punks* fue parte de la generación rockera de los setenta, incluso tenían trayectorias como integrantes de grupos de aquella generación y parecieron sentirse mejor cuando el *punk* cedió paso al denominado *post-punk* o a la variedad de texturas musicales que se experimentaron después, durante toda la década de los ochenta, entre éstas la *new romantic* (*niuro*), la *new wave* (*niueyvi*), el *pop* de los ochenta (muy influido por el *reggae* jamaiquino y el *ska*) y lo que vendría después. La generación de esta década, sobre todo la chaviza media y popular de la ciudad que se impactó por el sonido e imagen *punk* de estos grupos fresas nativos y los discos *punks* que llegaban vía contactos rockeros, percibe así la desaparición de los *punks*/fresa:

... de que hay moda sí, entre los burgueses más que nada. Al principio sí lo tomaron, lo abandonaron y lo tiraron a la basura y nosotros (los de los barrios bajos) lo tomamos, ahora ya que ya está fuerte, ya todo el mundo quiere ser *punk* y hasta *darkie*... (El Aguarrás, Col. Alamos/Xola/Centro, 10 de agosto de 1990).

Pero el movimiento que empezó en la zona rosa, comenzó a difundirse hacia los barrios. Los barrios los retomaron como lo que era la realidad, que fue marginal, no fue *onda* burguesa. Y ya empezaron a haber varios *punks* aquí en Neza, en Santa Fe, en Iztapalapa... (El Podrido, Nezahualcóyotl, entrevista con Feixa, 1991).

[9] Los *hoyos fonquis*, a los que el sentido común ubica en las orillas marginales de la ciudad, no siempre fueron *hoyos* apestosos y horripilantes, a muchos (*Hip 70* en el sur o los teatros de la «cultura culta» que nadie sabe cómo consiguieron los permisos) se les puso ese nombre, sobre todo durante los setenta y principios de los ochenta, sólo por presentar rock nativo en vivo.

E. En el Distrito Federal:
«San Felipe es punk»/La generación de la imagen.

En las orillas del norte/ hay una gran tradición/
donde el tiempo se detiene/ al ritmo de rock y punk/
Es en esa San Felipe/ donde nació el movimiento punk/
Abanderado aún por el mismo/
Rebeld'Punk/ Si nos quieres conocer/
no te vayas a perder/
sólo tienes que seguir/
las aguas del Gran Canal...
(Rebeld'Punk)

Con la entrada de los ochenta en la ciudad de México aparecen masiva y públicamente las denominadas bandas juveniles. Su *look* extraño resulta violento y agresivo para todo aquél que no pertenezca a esos lugares.[10] En los *hoyos* y en las *disco* ubicados en Santa Fe, San Felipe de Jesús e Iztapalapa, muchas de esas bandas se asumen *punks* explicitándolo en las paredes de sus territorios para dejar memoria perentoria. En muchas bandas, sus ancestros rockeros les habían heredado el gusto por el rock duro y sucio de los Rolling o de los Animales. Los relatos de los chavos señalan que la generación precoz (por sus púberes doce/trece años) opta por la «prendidez» *punk* de los Sex Pistols y los Ramones y pronto empezarán a levantar sus propios grupos de *punk* rock.

Al norte del Distrito Federal, en la colonia de San Felipe de Jesús, el *punk* se filtra vía uno de los exintegrantes del ya para entonces fenecido grupo de rock progresivo Decibel, Javier Baviera. Éste era originario de la «San Fe» y entre 1979 y 1980 crea el grupo Hospital X.

Desde la escena rockera ven esta situación así:

> ... Javier Baviera, más conocido en su colonia San Felipe como El Rebelde, quien originó el movimiento *punk* en el norte de la ciudad de México, donde se establecen los rockeros más alucinados y aferrados del Distrito Federal, en un área amplísima de clase media baja y baja. Baviera inconforme con su situación musical y renegando del aburrido rock nacional que se generaba en dicha época, integra su aventura llamada Hospital X, donde él, junto con su grabadora se presentaba en vivo. Su imagen era totalmente *punk*... igual que su actitud y su música (Reyes y Pluma, s/f: 43-44).

En el auditorio banda de la San Felipe, Javier era cotidiano en el barrio y espectacular en su imagen:

> Baviera formó Hospital X. Se presentaba en el escenario como Alice Cooper, una batas blancas bien ensangrentadas, era una cosa bien espectacular. Yo recuerdo que eran las primeras tocadas a las que yo iba, tenía como once años, y ver ese chavo así... ¡el alucine! Los *rollos* que traía eran muy buenos, principios del *punk* en México, era como el 79,

[10] Para una profundización en la temática de la relación bandas juveniles-rock mexicano remito a un artículo, desarrollado durante mi aprendizaje en el "Seminario de Cultura e Identidad Urbanas" durante el año de 1991 en la DEAS (Urteaga C.P., 1993b).

> subterráneo... Baviera vivía al frente de mi casa y yo lo escuchaba ensayar —igual después al Rebeld'—, me sabía sus canciones de memoria y me atraía su forma de vestirse, su forma de ser... Hospital X venía de abajo, son subterráneos, de las colonias, de los barrios. Baviera andaba vestido a diario de *punk*. En San Felipe nacieron los *punks* subterráneos en México. De ahí salieron varios grupos, aparte del Rebeld'*Punk*, en la actualidad están Masacre 68 —es de aquel rumbo—, Psicosis —otro grupo que ya murió y era de allá—, el Descontrol, el Xenofobia, el Desorden Público, son de la colonia San Felipe... (La Zapa, Col. San Felipe de Jesús, 4 de marzo de 1988).[11]

Dibujo del fanzine *MOTIN*, *Anónimo*, 1990

La San Felipe empieza desde los ochenta a botar grupo tras grupo de *punk* rock con sonidos no muy originales y sí mucha copia/*fusil* de Sex Pistols y Ramones principalmente. Muchos de los nombres de estos primeros grupos denotan el tránsito entre los ritmos rock y *punk* y, asimismo, el tránsito que vivió esa generación banda (en su mayoría iniciaba la secundaria) a la que le tocó optar entre ser (banda) *rocker* o ser (banda) *punk*:

> El *punk* es una opción más para la banda proletaria. Banda es una palabra más en nuestro vocabulario. Banda es una reunión de personas, es una palabra más en el caló de la banda... Antes éramos más unidos, no había organizaciones de nada, simplemente éramos banda... (La Zapa, Col. San Felipe de Jesús, 4 de marzo de 1988).

De la "Sanfe" surgieron grupos pioneros en cantar en español como los Punk Rocker's, Los Atomics, los Punkers, Rebeld'Punk (otra vez Javier Baviera) y el Síndrome del Punk (lidereado por uno de los mitos *punks* nacionales, Amaya Ltd. o «el abuelo», como le dicen cariñosamente los *punks*). De estos grupos, el Rebeld' (1980) y el Síndrome (1981) serían los más importantes porque mantendrán una presencia intermitente, pero constante, hasta hoy en día. El primer Rebeld' lo integraban una chava apodada «La Coco» (voz), Arturo Beristain en las "batacas", Viko Olivetti (guitarra), Beto Xerox[12] (guitarra) y Javier en la voz y el sax. En 1980 se presenta en el Museo del Chopo en un cartel repleto de figuras rockeras de la época (el ritmo era rupestre y "ablusado"; lo más fuerte y pesado era el *heavy metal* clásico) siendo abucheados por un público que primero se sintió impactado por la facha y la actitud del grupo. A ellos pertenece el

[11] La entrevista fue realizada en la Cafetales, en Iztacalco, D.F.

[12] Los nombres/apodos artísticos de los integrantes de estos primeros grupos de *punk* rock entre los sectores juveniles populares seguirán la misma línea de los grupos *fresas punks*: uso de marcas plásticas o de trasnacionales que denotan un estar aquí y ahora, en contraposición a los miembros grupos *hippies* o *rockers*. Esto sin embargo, no será un signo de distinción tan importante como en las escenas rockeras de los países primermundistas. Es más, los siguientes grupos no se preocuparían tanto por este detalle (los apodos de los integrantes serán los mismos de sus bandas de origen) y sí mucho más por encontrar un sonido distinto y una "facha" mucho más teatral y significativa para el auditorio *punk*.

Volante: *Circo Volador*, 1990

clásico *fusil* del "Aviéntense todos" de los Sex Pistols, hoy himno del México *punk* de todas la épocas.

> Hemos llegado todos juntos/ esta noche a rockanrolear/
> y verán a todos juntos/ la vamos a pasar muy bien/
> lo que tú quieras/ lo que puedas/ aquí lo harás/
> ¡¡Aviéntense todos!!/ El dinero no tenemos/ para guardia afuera poner/
> Si tú no bailas con la banda/ seguro tu hermana lo hará/
> He trabajado toda la semana/ para tener dinero/
> Ahora mis amigos ya se van¡ ¡Aviéntense todos!!
> ¡¡Aviéntense todos!! (Rebeld'Punk).

El Síndrome Punk, lidereado por el conocido «gritante» Amaya Ltd. y el famoso bajista Dan Caries (también de la "San Fe") debutan en un *toquín* de Los Reyes la Paz (Edo. de Méx.),[13] lugar de origen de la banda de Los Mierdas Punks, siendo recibidos con bastante entusiasmo.

De la San Felipe también saldrían Los Attackers (nuevamente Baviera), Los Rompe-cabezas, El Eclipe y en 1982, los legendarios Yap's, con El Muerto y El Conejo, en el bajo y la batería respectivamente que, y como el conjunto de los grupos de esa primera época *punk*, fusilaban básicamente el material de Ramones y Pistols. En 1983 saldrían el Energía (con el Demon como *gritante* que se cortaba y entraba en estados catárticos espectaculares en pleno escenario) y el Xenofobia, aún en esa misma línea, la del fusil y la autodestrucción.

F. **Punks** ***en otros rumbos.***

El proceso del filtro del *punk* por la ciudad de México tiene varios depositarios. Por un lado los barrios donde habían bandas juveniles y, por otro, chavos no agregados en bandas. Otra característica de este auditorio es su condición de pubertos/adolescentes que entraban a la secundaria en esos momentos.

Entre la chaviza organizada, el gusto por el rock (y con ello los discos, las revistas, las ropas y las ideas) se hereda de los hermanos y primos mayores. El *punk* rock simultáneamente arraigaría en chavos y chavas «aislados» en diferentes rumbos y colonias del Distrito Federal en donde o no habían bandas o los chavos no querían integrarse a ellas. Al igual que a los bandosos, lo primero que impactó a estos chavos y chavas «aislados», fue la imagen y el ruido que les ofreció el *punk* rock hecho por otros chavos de otras partes del mundo, que se traían *rollos* muy similares a los que ellos vivían. Sentían que consignas pubertas como «haz lo que quieras», «rechazo a los rockanroleros rucos» y «negarte a ser como los demás», los unían más(generacionalmente) a estos chavos —a pesar de estar físicamente separados— que a los rockeros nativos.

[13] Esta presentación impactaría a muchos chavos nezayorkinos que recién se acercaban al *punk*, no tanto por sí misma, como por la forma en que los Mierdas antiguos teatralizaron el baile. Véase más adelante.

En este primer contacto con el *punk* rock inglés o de Estados Unidos, es notorio que no hayan mediado la televisión ni las casas discográficas nativas o la radio comercial. Al contrario, fueron canales de comunicación más informales y/o marginales. Revistas como *Conecte* o *Sonido* que no tienen un tiraje masivo (como un *Teleguía* semanal), algunas radios culturales (Radio Educación o Radio *UNAM* con especiales sobre lo último en el rock internacional) y, sobre todo, los «contactos» amicales en las redes rockeras de socialidad —que se hacen y deshacen permanentemente—fueron los que hicieron posible este contacto musical e informativo:



Volante: *Tutti Frutti*, 1991

> La primera vez que yo escuché sobre el *punk* fue por 1980, en la secundaria. Fue a través de una amiga a la que le gustaba Blondie. A mi no me gustaba la música disco ni las pinches mamadas que decían sus letras y el que todos se vistieran igual. Teníamos la rebelión natural de querer ser diferentes y es que en la secundaria era el *rollo* de vestirte igual. Yo me cortaba el pelo, pero era medio estricto en esa época. Busqué información de Blondie en algunas revistas rockeras y a través de mi amiga. Ella tenía un cuate que tocaba en Size y trabajaba en la revista *Sonido* en donde sacaban sobre los grupos ingleses. Allí empezamos a leer nosotras y ¡Se me hizo muy chingón, me gustó su *onda*! Me identifiqué con los chavos ingleses porque traían muchos pensamientos como los míos, como que estábamos en la misma situación, diferente pero lo mismo. Me gustó del *punk* el que rompían con muchas cosas, sus propuestas eran vístete como quieras, haz lo que quieras, baila como quieras. En las revistas conocimos sus actitudes y sus formas de pensar, había muchas cosas que te gustaban. Había un chavo en la secundaria que era *punk*. Me lo presentaron. El me empezó a prestar discos y cassettes de grupos *punks* que me volvieron loca, eran Generación X y Sex Pistols. Desde que oí la música se me hizo *chingona*. Era algo diferente (Ana Laura, San Ángel, Tizapán, 12 de septiembre de 1988).

> En los 80-81 empezó a oírse lo del *punk* en Santa Fe. Yo iba a la secundaria. Era puro *desmadre* en todas las secundarias, puras pintas en las paredes. El *punk* llegó a mi generación, toda mi generación era *punk*, llegamos a ser alrededor de unos 50 *punks*, fue la época donde en todas partes había bandas, o sea *chido* en el Poniente. (Quino, Tacubaya, Santa Fe, 18 de febrero de 1989).

> Iba en primero de secundaria, tenía 14 años y fue a través de unos chavos que estudiaban conmigo. Eran los primeros *punks* que conocía, El Caballo, ex-Histeria, El Jarocho, el Bludy, El Ernesto y un montón de tipos extraños. Escuchamos unas cintas, eran de Sex Pistols y *AC/DC*. Yo sentí muy diferente pues escuchaba en ese entonces música *hippiosa*, como Los Animales, lo más pesado era *AC/DC*. Escuché a Sex Pistols, que'l Wire, Siouxsie and The Banshees y era un sonido muy diferente. Se sentía como más rebelde, sentías una identificación, o sea que rompe con el aburrimiento de lo que habías escuchado antes. En ese tiempo las informaciones te llegaban de que era bien autodestructivo y muy loco y un resto de cosas. Rompía con lo que había en el medio que eran «hippies» y «rockers»... (El Aguarrás, Col. Alamos/Xola/Centro, 10 de agosto de 1990).

La primera vez que oí hablar del *punk* fue por el 82 a través de los chavos del barrio. Para mí fue algo diferente a lo convencional, por el cotorreo de los chavos, musicalmente no me gustó, odio a los Sex Pistols. Su *coto* era algo diferente a lo que había, la salsa, por ejemplo. Nosotros lo vivimos espontáneo, nos sentíamos diferentes, era una forma de negarte y exhibirte. Negarte es no ser como los demás y exhibirte es mostrar otras cosas... (Helios, Colonia Pensil Norte, poniente, octubre/noviembre 1988).

Las razones por las cuales estos chavos se hacen *punks* son diversas, aquellas apuntan a definir lo que por entonces creían que era «ser *punk*». Por un lado está la «facha» y la música *punk* que los protagonistas consideran «diferentes» en los siguientes sentidos: 1) distintas a las facha y música de los *hippies* y rockeros del medio, a las de los salseros, a las de los *disco* y al uniforme escolar y, 2) por *chingona*.

Por otro lado, lo que podríamos denominar «mensaje» *punk* (ideas, consignas) es entendido como diferente a «lo convencional» en los siguientes sentidos: «vístete, haz y baila como quieras», negarte (a ser como los demás)/exhibirte (mostrándote con otras cosas); «puro desmadre»/»muy loco» y «autodestructivo».

G. *¿Contra cuáles instituciones socializadoras ven los* **punks** *de este primer momento confrontadas sus actitudes?*

Yo era un superdesorden, era muy destructivo, me gustaba ensuciar las calles, pateaba los botes de basura y llenaba las calles de basura. Nos poníamos unas *briagas* normalmente entre los tres o cuatro que andábamos. Lo hacíamos todos los días rumbo a la escuela. Llegábamos a la escuela y atracábamos a los de la escuela y les quitábamos sus tortas. Hacíamos *reventones* y metíamos las cervezas a la escuela. Así éramos, nos gustaba andar así. Yo sentía que ser desastroso, ser autodestructivo era como algo diferente. Después me di cuenta que no era así. Yo creo que era antisocial porque no me gustaba platicar con nadie más que con mis amigos. Me empecé a vestir *punk*, lo normal, saco, pantalón roto, tenis. La maestra me preguntaba que por qué andábamos así vestidos, que si podíamos vestir de otra forma y yo le contestaba que yo venía a estudiar no a que me juzgaran. Los maestros sólo nos decían que nos vistiéramos bien, que nos cortáramos el pelo y nos peináramos. Al maestro de español lo mandé a *chingar* a su madre, a la maestra le puse una mariposa y su pantalón blanco se le manchó bien *chido*, al maestro de física le mié y le cagué su coche. Cuando empecé a vestir así mi familia me repudió, me corrieron de mi casa, fue como hace diez años. Cierta gente en la calle me decía «mugroso», pero se llevaban unos golpes o una patada o un insulto... (Helios, Colonia Pensil Norte, poniente, octubre/noviembre 1988).

«Autodestructivo» es casi sinónimo de «puro desmadre» y «bien loco», transgresor de ciertas normas y ámbitos institucionales: la familia, la escuela, gente de la calle:

Cotorreábamos cuatro chavos, era una relación con una identificación enorme. Nos reuníamos en la calle, pues no teníamos punto de reunión para puro «cotorreo», «propio desmadre», hacer lo que saliera en ese momento: bombas en una iglesia, apedrear camiones, caminar sin rumbo fijo. Me consideraba antisocial porque la gente me marginaba. Con mi familia nunca hubo conflicto por la poca relación afectiva. Con la escuela sí, era una mierda. No sirve para nada como institución, no educa, te domestica. No hay relación entre alumno/maestro. Tenía broncas con los maestros por su agresión hacia mí, por mi o cintas porque los grupos se hacían comerciales; suicidio, no vivir más de 25 años y sí me impactaba el suicidio de Sid Vicious porque demostró su forma de pensar y no trató de cambiarla... (Helios, Colonia Pensil Norte, poniente, octubre/noviembre 1988).



Volante: *Anónimo*, 1993

Me sentía antisocial, yo mi *rollo*, pintaba todo mi cuarto con spray, actuaba mal con la gente. A la policía, los apedreábamos, a la gente que se quedaba viéndome: "¿qué me ves *güey*?". En mi casa, mi familia me quemaba mi ropa y yo me ponía al *pedo* por ello. La escuela me valía *madres*, puras «pintas», no me gustaba, salí sin pasar ninguna materia. Los maestros eran bien rateros. Cuando el *punk* llegó fue un golpe muy agresivo, todos queríamos ser agresivos imitando a Sid Vicious que era «El Rey». Hubo un tiempo en la banda que a los que bailaban cumbia o *disco* les dábamos unos *madrazos* (Quino, Tacubaya, Santa Fe, 18 de febrero de 1989).

Esta conducta antisocial frente a la sociedad que los rodea, no sólo es vivida por los chavos, también por las chavas, que pueden canalizar a través de algunas propuestas *punks*, (no *feelings*, por ejemplo) su rechazo al rol femenino tradicional, el de «ser la novia de...» para experimentar nuevas situaciones.

Me gustó del *punk* la frase de *No feelings* en el sentido del amor. Yo detestaba lo que era tener novio y toda esa cursilería. Rotten decía del amor: «es un sentimiento que sólo sirve para vender discos» y no estaba lejos de la realidad, me chocaba la gente que se enajena oyendo tonterías como las que cantan pendejos como José José. La música siempre me gustó. Queríamos hacer un grupo de chavas y sobre todo después de que oímos a las Go-Go's. Íbamos a las *tardeadas* en una *disco* los domingos, allí ponían rock y *new wave*. Lulú bailaba la *disco* y ganaba todos los muñecos de peluche y Cloaquín y yo ganábamos los de *new wave*, bailábamos bien loco, muy *chingón*... (Ana Laura, San Ángel, Tizapán, 12 de septiembre de 1988).

Durante este primer momento, para todos los chavos que se asumieron como tales, el *punk* aparece como una manera de ser diferentes (de los *disco*/de los *rockers*/de los *hippies*) en el presente inmediato en el que vivían, el vestirse y peinarse como se les diera la gana y no como la familia, la escuela, los adultos o «la gente» deseaban que ellos lo hicieran; el moverse, bailar diferente a los chavos *disco* (demasiado homogéneos, enajenados, para ellos) y a los *rockers* (demasiado rucos para ellos) y el escuchar algo diferente a lo que los medios masivos imponían en la radio, televisión y discotecas o a lo que los *rockers* (de antaño) hacían y bailaban en sus *reventones* y *hoyos*.

La reivindicación de la autonomía sobre sus cuerpos aparece también como «conducta antisocial», esto es, disrruptora frente a esas instancias socializadoras, comportamiento que incluía desde el escuchar música en la calle —a pesar de la prohibición y represión policíaca al respecto—, caminar sin rumbo fijo por el placer de caminar, pasando por causar «desmadre» en la escuela o centros comerciales, tomar camiones o vagones del metro y ensuciar calles con basura, escupir los ventiladores para

amedrentar (y defenderse) de la gente, rebelarse abiertamente a los maestros de la escuela, convertirse en sujetos sospechosos para la policía, ponerse «hastatrás» con drogas "duras"[14] y baratas y otras actitudes transgresoras a la normatividad social. Se trataba pues de "trastocar"/invertir simbólicamente el «orden natural» de las cosas.

En este primer momento *punk* en el Distrito Federal y de manera similar a la de los ingleses, el espacio es concebido como cuerpo necesitado de ocupar por y para sí mismos. Sus cuerpos son el espacio que interesa marcar/delimitar/defender de los adultos, de los "rucos", de los *rockers* viejos y de los otros chavos de su generación (los "disco", los "charangueros", los "televisa"). La exhibición hace pública esta ocupación de sus cuerpos. Las máscaras agresivas de las que hacen uso serán, en este momento, para provocar/*shockear* al exterior. Estas serán llevadas al limite (consumo de drogas) en su búsqueda del *punk* perfecto (Sid Vicious, con el suicidio),[15] es decir, autodestructivo.

Sin embargo, el territorio simbólico recuperado para sí mismos a través de las máscaras, es delimitante para con «los otros», pero también es comunicativo en términos de flujo e intercambio de símbolos y de afectos con otros chavos de su misma generación a los que sí reconocen como «amigos», con los que se identifican fuertemente en la calle para el «cotorreo», para «echar desmadre», para «caminar sin rumbo fijo»; esto es, para jugar y divertirse sin ningún otro tipo de finalidad, o de «practicidad».

Al interior de estas redes de contactos callejeros, los *punks* se reconocen entre sí como diferentes. Alimentan su creatividad en la "facha", conectan más música, van creciendo espontáneamente. Son alteridad deambulante, ocupan la calle y fluyen, yendo y viniendo como semáforos. El contacto y la comunicación entre «ellos» se da a través de la intermediación de «terceros objetos»: la imagen agresiva, la música «no comercial» (cassettes, discos, *tocadas*) y la intensidad transgresora de otras experiencias, las cuales irán posibilitando la subjetividad. Son gestos como invitar a una *tocada* o intercambiar material grabado o ropa usada lo que hace el intercambio emblemático, mismo que crea comunidad afectiva, comunidad de reconocimiento entre ellos al empatizar por mediación de... un tercer objeto.

H. El tránsito hacia su construcción como **punks.**

Dos fueron los factores del cambio de actitud y de la forma de agregación de ciertos *punks* del Distrito Federal: por un lado, la creación del tianguis del Chopo —como lugar de encuentro cultural musical entre la chaviza que gustaba del «canto nuevo» y del rock—; y, por otro, la entrada del *hardcore*, la variante más radical del periodo *pospunk*. [16]

[14] Drogas "duras": drogas químicas básicamente. Desde *Resistol* (pegamento), thinner (chemo/activo/mona) hasta "pastas" (pastillas que elevan o bajan), combinándolas con alcohol y marihuana. Drogas blandas o naturales son las que permiten «viajes» internos y más duraderos, catárticos: marihuana, peyote, hongos, etcétera, mejor usados por los *hippies* y esa generación; posteriormente retomados por los *punks* más antiguos y algo más desgastados de la hiperkinesia de las drogas duras.

[15] Con la connotación que tiene el suicidio a nivel social: exclusión, *shock*, culpa social.

[16] *Pospunk* se le denomina a todo ese periodo musical desatado e impulsado por la ruptura musical e impugnadora del *punk* al rock setentero. Es un periodo fructífero en términos de creatividad y de atreverse a hacer las cosas, donde predominan las *rolas*, que no buscan la excelencia tan típica de la cultura musical «culta», que el rock sinfónico proponía. Separarse de los condicionantes de consagración que la cultura culta y sus exponentes rockeros predicaban como rock, fue signo de la masividad que el fenómeno *punk* alcanzaría poco después.

El tianguis del Chopo servirá como espacio de reconocimiento y de reunión de *rockers*, pero también de *punks* que aislada o colectivamente se habían hecho tales, que asistían al tianguis solos a buscar contacto, información o diversión.

Al Chopo llegan, sobre todo, a partir de 1982 y 1983 *punks* de la San Felipe de Jesús, de Santa Fe, de Iztapalapa, de Neza, de Naucalpan, Tlanepantla, Tlalpan, Santo Domingo, Contreras, Cerro del Judío; también, de San Bartolo Tetelpan, Nativitas, Tezonco, Jalalpa. Este espacio fue ocupado por *punks* de diferentes rumbos de la ciudad quienes crearían cadenas (redes) de amistad que los llevarían a la formación de una banda de chavos y de chavas diferente a las bandas de barrio:[17] los *Punks Not Dead* (*PND*).

> Empecé a *cotorrear* fuera de mi banda, veníamos al Chopo a comprar, a intercambiar, te rozabas con otros *punks*, hacías amistad y allí empezaba a ser la banda del Chopo y *pinches desmadres* que se armaban con el Chucho Cadenas,[18] luego llegaban otros chavos nuevos y otros ya no venían por un tiempo, yo llegaba y conocía a otros y *cotorreaba* con ellos y así, intercambiando entre todos. También conectaba discos. Luego íbamos a las *tocadas* un *bandón* ... (Quino, Tacubaya, Santa Fe, 18 de febrero de 1989).

Al tianguis del Chopo se arribaba precisamente por cadenas de amistad rockera y/o *punketa*. Los espacios de circulación de la existencia del Chopo eran las secundarias, las vocacionales, los CCH, las preparatorias, así como también las revistas *Sonido* y *Conecte*, ciertos *hoyos* rockeros y algunos programas de radio Educación y/o *UNAM*. Sin embargo, el espacio más importante para el conocimiento de este singular tianguis eran las redes de amistad:

> Yo supe del Chopo por El Loquillo un amigo, me lo encontré caminando y traía una gabardina roja con un botón de Sid Vicious y le digo ¡Sid Vicious! Me preguntó si me gustaban los Sex Pistols. No pues, que sí. ¡*Jálate*! Mañana vamos al Chopo, así rapado. Al día siguiente conocí un resto de tipos extraños, el Rebeco era de los más extraños, un sujeto con un resto de tusadas en su cabeza. También había más música, no sólo de los Pistols, del Exploited, Antinowhere, Ligue y otros. Conocí a chavos que pensaban algo diferente, no sólo era tomar cervezas, era un poco más pensado, ya te invitaban al cine a ver tal película, una de cierto tipo. Además, cada quien hacía lo que quería, si a mi cuate se le ocurría ponerse «hastatrás» y si yo quería me iba a mi casa, o sea, cada quien hacía lo suyo y terminamos congeniando... (El Aguarrás, Col. Alamos/Xola/Centro, 10 de agosto de 1990).

A través del Chopo los *punkies* se conocen entre ellos, incluso se conectan con *punks* de otros estados, intercambian material grabado y socializan la poca información que llegaba sobre el *punk*.

> En Tijuana conocí al Boonz, un chavo de Ensenada que bajaba a conectarse a *Tijuas*, le hablé de la banda en el Distrito Federal y él era el que más contacto tenía con grupos

[17] A estas bandas, las denominan «ratoneras» porque los chavos están aferrados al barrio y sólo allí se sienten seguros.

[18] Este personaje es vital para la formación de la banda *PND*. Es citado recurrentemente como el jefe carismático, aquél que nadie dice quién es, pero que todos saben que dirige la acción.

> extranjeros por carta, a él le mandaban *fanzines* y había buena conexión. El Boonz un día llegó al Distrito con un *bonche* de cassettes de bandas que en el Chopo no se conocían. Ese día ese *güey* se paró los pelos y puso un *placazo* allí y él era el único que traía los pelos así, traía un mohicano grandísimo. El tianguis estaba fuera del Museo aún y era la impresión. El *placazo* decía algo acerca del Solución Mortal y la banda de Tijuana y ya se fue... (El Ardilla, Cerro de Judío, 17 de mayo de 1991).

El correo fue un elemento importante para la comunicación con el circuito de *fanzines*, grupos y *rollos punks*. Son los *punks* de Tijuana, como ya lo estudiara José Manuel Valenzuela (1988) quienes contactan primero con la escena norteamericana californiana del *hardcore* y, por medio de ella, con los movimientos *punks* europeos a través del correo (mandando información y grabaciones de grupos *punks* nativos o simplemente conectándose al circuito). El Boonz de Ensenada es uno de los personajes de vanguardia en el movimiento *punk* libertario en México. Él fue quien asesoró la edición del primer *fanzine* en el Distrito Federal, el *Falso magazine* (1986), sacado por el Chucho Cadenas, de los *PND*.

I. El hardcore.

El segundo factor de cambio de actitud en los *punks* fue la entrada del *hardcore*, la variante más furiosa del *pospunk*. Desde inicios de los ochenta, el *punk* evoluciona hacia diferentes direcciones en Estados Unidos y en Inglaterra; uno de los herederos de las reivindicaciones vitales y viscerales del *punk* es el *hardcore*. El mensaje y la vestimenta se hicieron más radicales al nutrirse de un conjunto de propuestas culturales y filosóficas libertarias. Las ofertas de este tipo en la década de los ochenta, eran el anarquismo, el feminismo, los derechos humanos, la defensa de la ecología, el antimilitarismo y antibelicismo, el tercer mundismo, etcétera.

En algunas ciudades europeas y norteamericanas, los *punks/hardcore* experimentaron unidades productivo-creativas independientes, que revelaron una gran capacidad de autonomía y negociación con el sistema. El uso del correo empezó en estos experimentos que se comunicaron artísticamente a través de la edición impresa de sus grupos de *hardcore* —que nadie más publicaba— en los *fanzines*. Estos también se usan para comunicar a la banda cercana los eventos o situaciones que acontecían relacionados con los espacios colectivos de reunión rockera/*punk*eta —un concierto, una *tocada*, una exposición, ropa, etcétera—. Así se comunica básicamente la escena de *punk/hardcore*.

Es la banda de Tijuana quien contacta con los grupos *gabachos*. Luego, ciertos amigos cercanos a la banda *punk* del Distrito, los *PND*, viajan a Tijuana y contactan con la banda de allá. Los del Distrito Federal aún consideraban que ser *punk* era ser y hacer un *desmadre*, mientras los *punks* de *Tijuas* estaban ya clavados en las propuestas positivas a la vida que proponía el *hardcore*. Estaban en el paso de la autodestrucción a «lucha por destruir lo que te molesta» y, en ésta, sobrevivir si se continúa luchando.

En el *rol* de los *punks* defeños en Tijuana, las bandas de ambos lugares se empiezan a contactar. Por esa vía entra al Chopo el *hardcore* y la traducción de su mensaje. La música, además, entra acompañada de un *look* mucho más fachoso y aguerrido que el *look punk*: los *mochicanos* multicolores, el pantalón y los botines militares, los tatuajes en el cuerpo, chamarras viejas de cuero. El *hardcore* llega más rápido a México que el *punk* en su debido momento. Viene de Estados Unidos y llega por las vías «convencionales»: los braceros, los chavos migrantes de Neza y por los rockeros *fresas* que traían ese material al Chopo.

El *hardcore punk* es denuncia y crítica más o menos sarcástica a la sociedad que se vive cotidianamente, pero a diferencia del *punk*, llama a luchar por y para vivir. Esta consigna de vida se nutre de propuestas positivas e intenta vivirlas en el presente inmediato, en la cotidianeidad, prioriza la dimensión cotidiana del cambio, la consigna es «el futuro es este presente que estamos viviendo» y no le saca a las luchas sociales. Así, el *hardcore punk* canaliza gran parte de su discurso —a través de las letras y *performances* de sus *rolas*— hacia lo que signifique opresión, poder, Estado e Iglesia.

En el Chopo también circulaba entre 1983 y 1984 el *hardcore* y toda la banda parece haberse *clavado* en él:

> El *hardcore* nos llega de Estados Unidos y bien rápido; había un disco clásico de allá, *The Decline of Western Civilization*,[19] que tiene varios grupos, venían los X, Alice Bag Band, los Fear, o sea música más salvaje, después del *punk*, los oyes y dices ¡*cámara*! ¡qué bueno que no se *afresaron*! Cuando en el Chopo los chavos estaban en los Sex, les llegó el disco de Dead Kennedys y de grupos bien locos. Todos se pusieron ¡*hardcore*!, ¡*hardcore*!, bien acelerados. A mí me fascinó. Después del *punk*, no es cierto que te tienes que suicidar a los 25, eso sólo es una propuesta, yo pensaba que ese *pedo* tenía que evolucionar. Yo pensaba que si la música se quedaba así, ¡no!, qué *gacha* haber sido *punk*, como los *hippies*, que al buscar no ser igual a otros, al buscar ser diferente, te quedas como museo, así pensaba yo. Pero no, oyes el *hardcore* y las propuestas están en las letras, claro que primero te entra la música y a partir del *punk* sabes que sus propuestas no son tan estúpidas. En los *punks* es distintivo que a todos nos guste las letras pensantes. Para los *punks*, el *hardcore* salió como una alternativa de ser diferentes: el *hardcore* es una forma de ser para cambiar lo que no te gusta. El *hardcore* es otra alternativa, es la posibilidad de pelear, si te quieres suicidar, primero haz algo útil, mata a un cerdo, por ejemplo,[20] y después te matas... (Ana Laura, San Ángel, Tizapán, 12 de septiembre de 1988).

A través del Chopo los chavos *punks* se *rolan* la escasa información sobre los nuevos grupos, se enteran de la existencia de una buena cantidad de escenas *punks* en otras partes del mundo y de la escena *punk* de Tijuana con sus tres grupos: Black Market, Lio y Solución Mortal:

> Ellos estaban superinformados de música, me preguntaban qué escuchábamos nosotros acá y no pues, Ramones, Sex Pistols, New York Dolls, Damned, The Clash y toda esa banda; pero ellos andaban ya en otro *rollo*. En ese tiempo oían al Expoloited, al Kaos *UK*, al *GBH*, a los Dead Kennedys, al Corrosion of Conformity, a toda esa banda. En México yo nunca los había oído. Un día me invitaron a una *tocada* en San Diego, que iba a tocar el Exploited. Ese día nos saltamos la frontera con el bajista del Solución Mortal, el Remen Patas. Nos cruzamos y el Remen habló con el Nickerson, el antiguo vocalista del Solución que vivía

---

19 Este disco y *Roxy Alive*, dan testimonio fresco de los cambios del *punk* al *hardcore*. Son compilaciones en vivo de bandas que en su mayoría desaparecieron después de esa grabación. Al estilo más anticomercial, el *hardcore* hereda todo el *rollo* en contra del sistema y las casas disqueras monopólicas. Ellos empiezan a producir sus propios sonidos y a distribuirlos entre sus propios fans.

20 Cerdo = policía.

Volante: *Iconos de la realidad*, 1991

en San Diego, él nos fue a recoger a la estación. No teníamos billete y la entrada costaba 10 dólares, así que el Loquillo y yo dejamos dos/tres chácharas nuestras en la taquilla, le dije «somos de México», se quedaron con un poco de dinero y los seguros y nos dejaron entrar. Entramos a la *tocada* y para mí fue algo emocionante. Aquí todavía no sabíamos ni como pararnos los pelos, ni colores en la cabeza. Allí todo el público estaba con mohicanos, todos muy radical, bailaban el *slam* y yo nunca lo había visto. Aquí no sabíamos eso de los *madrazos*, de entrar al baile y darse *en la madre*. Aquí se bailaba separado, se tiraba uno al suelo, se revolcaba y separados. El grupo también me impresionó, era como ver a los Sex Pistols, algo, algo grande porque era una banda buena, el Exploited. Éstos salieron con unos mohicanos bien locos y fue cuando se aceleró toda la banda que estaba allí, ¡*chin*! Se aventaban unos clavados desde arriba. (El Ardilla, Cerro de Judío, 17 de mayo de 1991).

Contactados los *punks* del Distrito Federal con otras ofertas *punketas* internacionales se insertan —a través del contacto nativo en Tijuana— en una especie de red de apoyo para el crecimiento *punk*. Por un lado, compuesta por publicaciones improvisadas (*fanzines*) y, por otro, por grabaciones más o menos artesanales o caseras logradas en pequeñas etiquetas discográficas independientes y, el correo, que sirve para conectar a la gente en diferentes ciudades y países, empieza a funcionar en México para los *punks*. El lenguaje es un problema, el inglés no permite un acceso al *hardcore* más fluido, no obstante, se logra la comunicación y, al parecer, fueron los miembros de la banda que se reunía espontáneamente en el Chopo (los Chuchos) —aquél bandón que se hacía para un *revens* o una *tocada* después del tianguis—, el que tiene los primeros contactos con publicaciones y grabaciones internacionales.

Dos fueron las vías para la inserción de los *punks* mexicanos en la escena *punk*eta subterránea internacional, por un lado, la del Güero Cadenas, chavo muy movido y con posibilidades para comunicarse por correo y el Ardilla, un personaje vinculado a los Chuchos que hizo del *rol* una forma de vida. El Ardilla hizo contacto con la banda *punk* de Tijuana y, a su regreso, llevó al Distrito Federal música y chácharas nuevas para la *punketiza*. Después de un tiempo, parte de la banda *PND* sale a Tijuana a *rolarla*, comenzando así las visitas mutuas. El puente de comunicación entre banda y banda es la música, pues como sostienen ciertos miembros del *PND*, los de Tijuana los veían a los del *DeFectuoso* como «ignorantes», «más atrasados», «viciosos» y no podían *cotorrear* mucho entre sí. La música *hardcore* hizo vibrar a los integrantes de ambas bandas y sirvió de argamasa para superar las múltiples diferencias y prejuicios mutuos:

> Nos fuimos a la *cool* Roxy,[21] llegamos en tren a Tijuana y nos pusimos a conectar banda, hubo como un rechazo y una aceptación. El concepto que ellos tenían de los *punks*

[21] Sin dinero; como iban; sin preocupación de nada más.

> defeños era el mío y el del Loquillo, *drogos*, viciosos; pero el Ganso sabía algo más de música y de dos/tres grupos, hablaron de dos/tres *pedos* más y se alivianaron las cosas, además llegó más banda del Distrito Federal, unos llegaban, otros regresaban, en eso llegaron la Laura y Ana Laura. Nos aceptaron los de Tijuana, pero no a todos, había muchas diferencias de información, de que si yo conozco tantas bandas de música y tú nomás hasta aquí, igual en el *rollo* de las botas, de las playeras, que si eran *Dr. Martens* [22] o si *chingaderas que no mames güey*. Habían *rollos* así, muy *mamones* con cierto tipo de banda en Tijuana. Pero lo más buena *onda* fue que con aquellos que teníamos que conectarnos en serio, con esos fue que nos conectamos: con el Solución Mortal y su banda *chida*, ellos *tiraban buen rollo*. Nosotros fuimos, luego ellos llegaron al Distrito Federal. Yo me traje al Remen Gordo a mi casa, a que conociera la banda de acá y se vino... (El Ardilla, Cerro de Judío, 17 de mayo de 1991).

La banda del Distrito Federal, por su parte, había dado saltos cualitativos durante 1985, Año Internacional de la Juventud. El *CREA* había trabajado mucho con el Consejo Popular Juvenil,[23] existía dinero e intenciones de cooptación de líderes natos por parte del partido en el poder. Los *punks*, en ese momento, representan el ala más radical del movimiento juvenil popular. Se resisten a considerarse parte de las bandas «ratoneras» o de barrio y se autodefinen como «banda metropolitana», con miembros que pertenecen a diferentes rumbos de la ciudad y con otra actitud, se declaran grupo cultural, postura que les crea enemigos dentro de la estructura de liderazgo banderil.[24] Los *PND* se perciben a sí mismos de la siguiente manera:

> Por sus ideas, sus ropas, sus proyectos y organización, los PND, pronto destacarán entre las bandas del Distrito Federal y sus alrededores. Pronto *punks* (de diferentes lugares de la ciudad) se unen a una banda que ya no es de barrio, sino es de toda la ciudad, que a pesar de ser violenta y con algunos vicios, logra un primer paso: la creación de una obra de teatro donde todo (sic) es creación colectiva de la banda: *La rosa de los vientos*. En ella, los *PND* y asociados dan su versión de lo que es ser *punk* en esta sociedad, por medio de un lenguaje universal, el teatro. Entre esta banda lo que se escuchaba era Dead Kennedys, Crass, Black Flag, Sham 69, Exploited y Infa Riot (de este grupo tomaron el logo *PND*), Wire, Generation X, Circle Jerks... (Chucho D'Crimen, *Banda rockera*, No. 51, s/f).

El sentido de su quehacer cultural y de su negociación frente al Estado como grupo cultural, tenía el objetivo de evitar que los *punks* cayeran también dentro del estigma social/cultural que existe sobre los «chavos banda» parásitos, vagos, drogadictos, delincuentes. Como dijeron los mismos *punks* años después en unas conferencias que se transmitieron por radio: el ser pobre no significa ser ignorante. Esta primera

[22] Unos botines ingleses de seguridad que trascendieron en el mercado de *punks* en EUA y que los tijuanenses podían adquirir, pero no la banda del Distrito Federal, en esos momentos. En años posteriores, muchos del Distrito Federal encontraron la manera de conseguirlos y presumir con ellos frente a las otras bandas *punks*. Los *PND* y los Mierdas de Neza se descalificaron muchas veces respecto a la autenticidad de las fachas de sus miembros.

[23] El Consejo Popular Juvenil (*CPJ*) actualmente es una organización del *PRI* o del *PRI*-gobierno. Nació en la espontaneidad del movimiento pandillero de los ochenta en Sta. Fe. Sin embargo, fue el producto y botín de muchas luchas políticas con el resultado antes mencionado: otro organismo semipriísta con líderes natos coptados.

[24] Esta estructura es la del *CPJ*. En 1994, su triste papel fue pintar y proclamar públicamente su apoyo al «nuevo candidato» para la presidencia de la república del *PRI*.

diferenciación —a través de una oferta cultural creativa— de quiénes son respecto a los «chavos banda», aparece como muy importante de realizar para los *punks*:

> ...en el Caos Urbano el sentido era difundir lo que era el *punk*, los pensamientos, las ideas, las artes gráficas que uno hiciera, las habilidades que se tuvieran para que no se dijera que el *punk* era nomás puros *pinches* parásitos, sino que también sabían hacer algo... (Quino, Tacubaya, Santa Fe, 18 de febrero de 1989).[25]

Si bien ésta es una primera definición de su identidad respecto a los chavos banda, para los *punks* es también una segunda manera de definir un «nosotros» respecto a «los otros»/la sociedad: "Por medio de actividades culturales, los *punk* en el Distrito Federal comienzan a salir a las calles, ya no tanto con el estigma de delincuentes, sino como un ser social con mucho qué decir..." (Chucho D'Crimen, s/f: 24).

La manera de agregarse, rompiendo la estructura de las tradicionales bandas de barrio, signa la estructura de los *PND*, cosmopolitas, abiertos a todo tipo de propuestas. Por ello pueden trabajar con otras bandas y chavos que no profesen sus mismas ideas y actitudes ante la vida.

> El *PND* ya no es una banda común, sus integrantes no son sólo de un barrio, sino de varios, es una concurrencia de barrios. En el Caos Urbano salen los grupos Sistema Negativo —con miembros de Iztapalapa y Santa Fe—, el Crimen Social —de Iztapalapa— y los Defectuosos, que eran de los barrios de Tlalpan/Nativitas/Xola... (Ana Laura, San Ángel, Tizapán, 12 de septiembre de 1988).

Su estructura organizativa pública les permite hacerse de «apoyos culturales» y de relaciones sociales con gentes sensibles y diversas, con quienes los *punks* pueden trabajar en forma de «frentes culturales». Así es como se arma la obra de teatro *Rosa de los Vientos*, lo mismo sucedería después con la *I Exposición-Tocada Punk* en el local del *CREA* del metro Insurgentes:

> El Colectivo A impulsó la salida de la obra de teatro. La obra estaba llena de integrantes extraños, de varios lugares y que no eran *punks*, otros eran *rockers* y otros ¡quién sabe! La nota era sacar la obra. Era de la droga, conflictos, policía y familia, era medio informativa... (El Aguarrás, Col. Alamos/Xola/Centro, 10 de agosto de 1990).

En el interior de la banda, sin embargo, existe una miniestructura, los del Colectivo A son los más cercanos, los más íntimos, los «más» antiguos:

> El Colectivo A eran el Ganso, el Chucho, el Cadenas, el Cabezón —el original—, el Aguarrás y los demás eran *PND*. Todo el mundo se sentía *PND*, pero sí había exclusivos, el Rebeco, el Vicious, Elsa y Lety, los demás eran conocidos, que se juntaban... (El Aguarrás, Col. Alamos/Xola/Centro, 10 de agosto de 1990).

El colectivo A (con la A de la anarquía) expresa la organicidad real, sensible, de la banda *PND*, esto es, su socialidad interna. Son los chavos y las chavas que se escogen por

[25] Quino es de Santa Fe, lugar de los chavos banda.

empatía, que se hacen amigos/as al interior de una estructura más grande. La banda no tenía territorio fijo, éste era móvil, era una banda trashumante, como las ratas de una gran ciudad. En ellas, las minirredes amicales posibilitan reunirse para hacer otras cosas, «más significativas» como grupos musicales, pintura, grabado, dibujo, *fanzines*, etcétera. Actividades culturales cuyo fondo continuo es siempre el vagar, el divagar y *rolar* juntos en la ciudad y fuera de ella. Estas minirredes y el Colectivo A (entonces la dirección oculta de *punks* que se decían anarquistas), serán la base de los futuros colectivos *punks* de la etapa siguiente.

Los *punks* logran obtener el apoyo financiero e infraestructural del *CREA* para levantar una *Exposición-Tocada* en la Sala de la Glorieta del Metro Insurgentes en 1985. En *Caos Urbano I*, los *PND* demuestran ante «los otros» (sociedad/chavos banda/*rockers*) que eran diferentes al estereotipo social en su contra. No es el caso estudiado por Reguillo (1991) con las bandas de Guadalajara, en donde aquéllas hacen del estigma su emblema. Los *punks* quieren distanciarse fuertemente del estigma «chavo banda» a través de la exhibición pública de su propia batería intelectual y, en todo caso, utilizar «la facha» como emblema o escudo de protección, frente a una sociedad que les es amenazante:

> *Caos I* salió en el 85 con el aporte de varios *punks*, el sentido era difundir lo que es el *punk*. Se pusieron cosas de artes gráficas, de música, de artes plásticas, de otros países. Yo, antes, en mis tiempos libres, me dedicaba a las artes plásticas y puse una virgen con cara de zorra. ¡No! Cada *güey* que la veía me volteaba a mirar como si se la hubieran *mentado*, hasta me decían que *no tenía madre*; otros la veían y se reían, pero los puntos de vista eran más en contra que a favor. Yo trataba de expresar que no me interesa la religión, lo hice con la intención de ver cómo reaccionaba la gente ante una imagen así. Para mí es sólo una imagen, no lo hice para ofender, aunque ofendí a los religiosos, a los católicos, para mí no, era una cosa normal... (Quino, Tacubaya, Santa Fe, 18 de febrero de 1989).

> En *Caos I* fue la primera vez que yo vi lo que eran grupos con música propia y temática propia. Todos los del *PND* organizaron esta exposición y me gustó que hicieran algo propio. Porque también existían el Rebel'd, el Síndrome y el Yaps, pero eran grupos copia de los grupos ingleses. Sistema Negativo, Crimen Social y Defectuosos son los primeros grupos *punks* que traen propuestas musicales y letras nuevas. El ritmo era un *desmadre*, era el puro *pinche* ruido con su tendencia a ser *punk*. Ellos decían que era la antimúsica... (Ana Laura, San Ángel, Tizapán, 12 de septiembre de 1988).

La originalidad en el planteamiento cultural-musical atrae a más chaviza que se cree *punk* sin saber qué significaba ser punk. En la exposición se identifica con lo que ve, con el presentismo (el vivir aquí y ahora) de las obras artísticas. El *punk* mexicano, al igual que los ingleses y europeos, reivindica el presente y, en todo caso, una resignificación de los objetos y acontecimientos del pasado y del futuro en función del presente: son las calacas que representan el futuro real y presente: contaminado, destruido ecológicamente; las vírgenes que son las imágenes de la zorra, esto es, vírgenes de la astucia. Con la *tocada* y presentación de sus grupos, el *PND* propone a la chaviza que se acerca el presentismo a través de «haz tu música», «tócala tú mismo aunque no sepas tocar», «no al virtuosismo de los sesenteros», «originalidad», «tú puedes hacerlo ahora y no después».

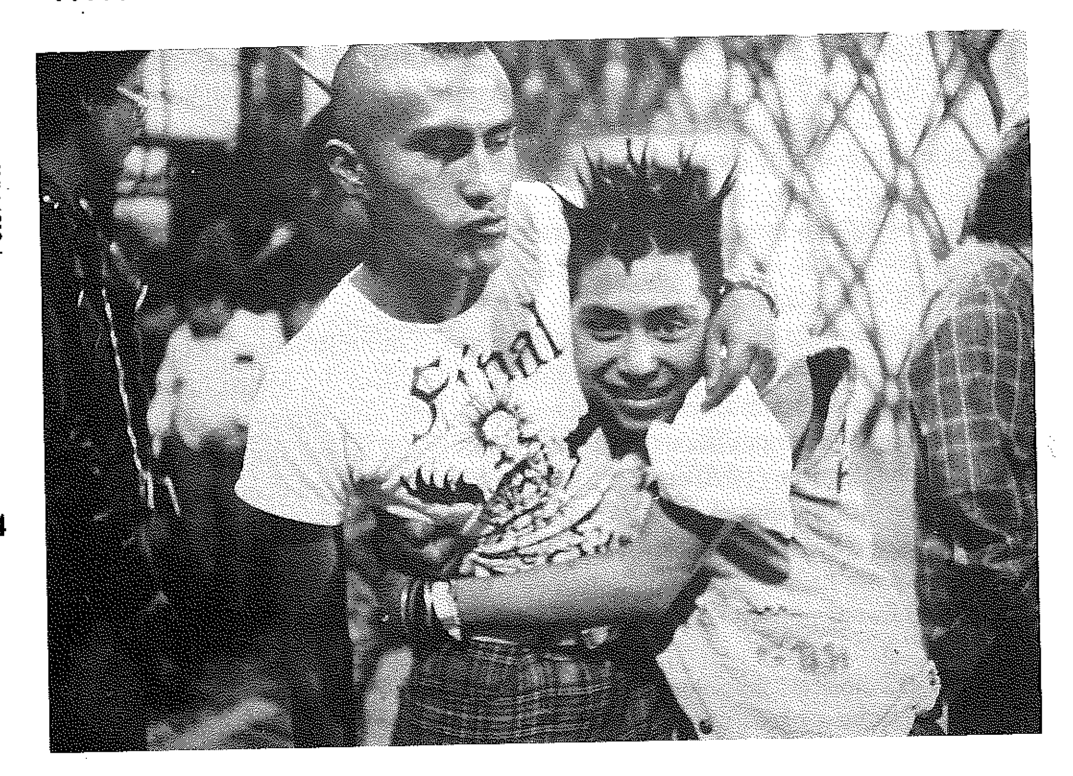


Foto: *Arturo Fuentes*

Al final del año 1985 el balance de los *PND* es bastante positivo: los grupos que ellos *botaron* en el Caos I han impulsado la formación de más grupos de *hardcore/ punk* sin importar si alguien sabe o no tocar y si hay equipo o no lo hay. La escena *punk*eta se agranda con la entrada de Descontrol, Xenofobia, Clínica 35, Los Podridos, Tiempo y un grupo de chavas, Virginidad Sacudida.

Virginidad Sacudida fue un grupo muy efímero de chavas *punks* de diferentes rumbos de la ciudad que se encontraron en el *Caos Urbano I*. Estaban la Zapa (líder de la banda de chavas Susys Dead y miembro del *PND*) en la voz; Andrea (*punk* que tenía una experiencia en la Alemania *punk*) en la batería; Ana Laura (de San Ángel Tizapán) en el bajo y Laura (de Iztacalco) en la guitarra. Virginidad Sacudida sólo se presentó una sola vez ante un personal *punk*eta que dejó de *slamear* para mirarlas absorto mientras la gritante les escupía: «¡A chingar a su madre! ¡A chingar a su madre!» (Ana Laura, San Ángel, Tizapán, 12 de septiembre de 1988).

Durante 1986 los contactos entre la banda de los *PND* y la banda de Tijuana se incrementan. Miembros del *PND* pasan meses en la frontera enterándose de los cambios en el movimiento *punk* internacional, hacen sus propios contactos, intercambian experiencias y compiten bandosamente con los *punks* tijuanenses. Viven incluso redadas policiales como las que relata Manuel Valenzuela (1988) en su trabajo sobre los cholos, *punks* y bandas en el norte. El Güero Cadenas saca el primer *fanzine punk* del Distrito Federal, el *Falso Magazine*. Un miembro de la banda de los Mierdas Punks de ciudad Nezahualcóyotl, vivió este acontecimiento como parte de la competencia que se traían las dos bandas de *punks* en el centro del país. La competencia entre los *PND* y los Mierdas se daba en varios niveles simbólicos, lenguaje, "facha", número, información más actualizada y acciones culturales.

> Los *PND* llegan a un punto en que se convierten en un grupo de élite, ya llevan la vanguardia del movimiento y se les llega a parar la cola: todo el *rollo* que muy anarcos e igualitarios los lleva a un grado en que se creen más, creen que lo saben todo, o quieren que todo el mundo los siga, se creen el centro de la atención. El *pedo* es que nosotros no habíamos intentado tener una publicación y ellos sacaron el *Fanzin Falso Magazine*. Si era su *fanzin* era lógico que se echaran *porras*, pero sacaron un artículo sobre nosotros,[26] sacado de un periódico amarillo, redujeron la hoja y la metieron... Decía: «Los *MP*: en Neza no hay futuro» y bien amarillo y, al final, decía: «Saludos al Rafa *Punky* sus Mierdas. Banda Unida *PND*». El *rol* es que eso nos desprestigió a nivel masivo... (Baco, entrevista con Feixa, D.F., 1991).

Fueron tres números los que circularon del *Falso Magazine*. Los *punks* son bastante gráficos en su manera de expresarse, mucho más que verbales, aunque el tercer número está atiborrado de gráficos y textos. Estos últimos tratados en la forma de *collage*. *Falso Magazin* extrae artículos, fotos, caricaturas de diversas fuentes escritas. El periódico es una de sus favoritas, las revistas, las fotos, de repente, un fragmento de libro fotocopiado. Los textos no siempre son el plato fuerte, los más, son sólo el fondo de alguna caricatura o *graffiti* atravesado. Sin embargo, el uso de elementos de la cultura masiva para poderse comunicar con otros *punks* eficazmente, remite al *bricolage* de Levi-Strauss (1971), [27] esto es, a la manera como los elementos culturales sacados de diferentes contextos son reordenados y recontextualizados para comunicar nuevos significantes. El producto resultante es nuevo y remite a la creación de una cultura diferente y diferenciada de otras culturas urbanas. La de los *punks* es una cultura visual y auditiva y representa la parte más espectacular de la chaviza de la generación de la imagen, la de los ochenta.

Esta manera de construir es la misma en sus textos, gráficos, "facha", peinados y cualquier manifestación *punk*:

> Antes el significado de las muñequeras con picos era de unidad. Traer las cadenas colgando era símbolo de que nosotros estamos encadenados por dentro, llenos de prejuicios y madres. Por eso sacábamos las cadenas afuera. Las chamarras de cuero eran la rebeldía. Las botas militares nos decían que éramos soldados urbanos, guerrilleros atacando cualquier cosa... (Quino, Tacubaya, Santa Fe, 18 de febrero de 1989).

El *Falso Magazine* y los siguientes *fanzines* son, en ese sentido, conceptos innovadores en términos estéticos. Las tres carátulas del *fanzine* reafirman en parte la sensación de los Mierdas respecto al liderazgo que deseaban conseguir los *PND* dentro de los *punks*. En la primera aparece dibujado un chavo muy loquillo con su grabadora y todo vestido de *punk* al estilo Sex Pistols, es la idea del *punk* como «reven». La segunda trae dibujado un *punk* panzón con orejas de burro, sobre un fondo compuesto por el título *Falso Magazine*, la idea es "mucha facha y poco conocimiento". Y la tercera, trae un chavo *punk* vestido con la "facha" y el logo de los *PND* en la solapa. Este último hace pública la existencia de los *PND* y su deseo de liderazgo.

El grupo organiza el *Caos Urbano II* y presenta sus nuevos grupos musicales en

[26] En el tercer número del mismo.

[27] Esta idea fue primero conversada en 1991 con Carles Feixa y luego él la desarrolló en su ultimo libro conceptual sobre la categoría juventud (Feixa, 1993e).


Volante: *Turbulencia Caótica*, Tijuana 1989

la *tocada*-cierre de la exposición, Kaaooss Subterráneo e Histeria. Estos serían los dos últimos grupos del *PND* que, antes del final del año, se disolvería como forma organizativa banda. Además de estos grupos del *PND*, en el segundo evento artístico *punk* se presentaron el Secta Suicida del Siglo 20 (SS-20), el Herejía (de Neza), el Xenofobia, Descontrol y Síndrome *Punk*. La *tocada* de cierre fue reseñada por un *fanzin* metalero y de muy restringida circulación, el *Furia y Mensaje* y por *Banda rockera* (aún dentro de la revista *Conecte*).

> Fue una manifestación *punk*eta que mucho nos dijo sobre el positivismo de muchos de los miembros, y en muchas obras que fueron, tal y el año pasado: de la pintura, el montaje, el dibujo, la poesía, todo afloró en buena forma y, en medio de fotografías, videos y la noche de la clausura oficial, con música *punketeada* ¡en VIVO! ... Los del Colectivo A han dado una «cachetada con guante blanco» a la sociedad, al expresar de una manera contundente la gran mentira que a todo *punk* le ha rodeado con espesa aura: «delincuente», «drogadicto», «violento», «vago», «vandálico», «improductivo» y otras lindezas más, a través de algo que tiene universalidad: EL ARTE. En lo expuesto, mucho de ello recolectado por los basureros de Santa Cruz Meyehualco, del sur, había mucho de protesta y de denuncia, de ironía y sátira, había gran importancia en las entrelíneas, Paz, Respeto, No a la guerra, No al racismo, ¡No a todo tipo de represiones!... (*La Banda Rockera* No. 22, 1986: 18).

Caos Urbano II fue el punto culminante de este momento organizativo del *punk* defeño. Al cabo de un tiempo la banda de los *PND* se disuelve como forma organizativa. Al parecer, fueron problemas de liderazgo dentro de la banda, ante la nueva propuesta *hardcoriana* que anula al líder dentro de los grupos, lo que llevó a su disolución.

> Una vez hubo problemas entre el Chucho (D'Crimen) y el Güero Cadenas. Todos decían «El Chucho es el que la *mueve*», «No, que es el Güero». Hubo *picudeos* entre ellos, se aventaron también uno/dos *tiros*. El Güero se fue diciéndole al Chucho que él no quería tener ningún tipo de liderazgo, que esto (el *punk*) era otro tipo de *onda*, «yo no soy líder de ni *madres*, ni soy niñera para andarle diciendo a alguien cómo debe portarse para ir al cielo». Y se movió. El Chucho también se fue luego... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).[28]

Uno de los miembros implicados en esta escena, años más tarde dio esta versión en la revista *La banda rockera*:

> Entre los *punks*, después de necesarios acomodos y contacto con otras bandas, los *PND*... llegaban a un punto lógico en el desarrollo de las bandas, dar de baja a la «vieja guardia» y el ascenso de personal nuevo, que si bien es cierto traería nuevas energías, también es cierto que acabarían perdiendo la dirección y el rumbo: al poco acabarían los *PND* (Chucho D'Crimen, Banda rockera, 51, 1988: 25).

[28] Baco es de los Mierdas Punks de Neza.

En este segundo momento *punk*, el espacio aparece como un lugar urbano subterráneo, al que no marcan como suyo pero sí usan. Se trata de cómo fluir el contacto entre los *punks* del Distrito Federal y otros lugares. El Chopo les permite crear redes de diferenciación con los *rockers* y de reconocimiento entre ellos. El Chopo también permite la creación de una banda trashumante, cosmopolita, con múltiples espacios a usar en la ciudad. El espacio que utiliza la banda para comunicarse entre ella y con los otros, es un mercado, es un tianguis de comunicación e intercambio donde confluyen una variedad de ideas y sentimientos. Además, tiene un tiempo, los sábados, y ello significa (mal que bien) una cierta institucionalización del tiempo y el espacio *punk* materializada en el Chopo.

Frente a esa primera imagen de autonomía y negatividad, el Chopo aparece como la posibilidad de construcción masiva del *punk*. Éste se empieza a asumir como construcción de propuestas culturales y políticas múltiples y originales.

La socialidad,[29] esto es, el contacto, la comunicación entre los miembros del *PND* y otros *punks* del Distrito Federal está cargada de intensidad y velocidad, se vive el presentismo, el llegar a experiencias de conciencia límites vía el alcohol, drogas, sexualidad. La intensidad y la rapidez con que se mueven física y simbólicamente, configura afectivamente al grupo con base en experiencias límite. Se crean vínculos afectivos muy fuertes en contextos extraordinarios. Sin embargo, lo que se comparte no es la experiencia del "otro", sino algo extraordinario dentro de «lo individual» de cada miembro. Esto crea una comunidad significativa muy cerrada y autónoma, con códigos propios, exclusivos y excluyentes con las personas que los desconocen.

La comunicación hacia el exterior *no-punk* es difícil, frágil o solitaria, mientras al interior es su contrario. Esto puede ilustrarse a través del manejo *punk* de las grabaciones de sus grupos. Éstas se hacen en «demos» o en cassettes donde los grupos que aún no pueden grabar «en línea» graban a sus fans. Los "demos" se producen para un circuito cerrado, gesto con el que los *punks* parecen reconocer su imposibilidad de acceder a otros públicos no enterados.

J. El tercer momento: los colectivos para la acción cultural/ideológica.

El tercer momento puede resumirse en una nueva forma organizativa, los colectivos, espacios de reflexión y de agregación para la acción. En el caso de los *punks* del Distrito Federal, este paso los diferencia aún más de la otra forma de agregación juvenil popular, la banda. Como se ha sostenido más arriba, la idea de formar colectivos llega con la propuesta organizativa del movimiento *punk/hardcore*. También, los *hardcore gabachos*, a su vez, retoman la idea de trabajar en colectivo de la propuesta anarquista sobre los mismos, pero resignificándola.

En el Distrito Federal, los colectivos son formas de agregación más pequeñas, son minirredes amicales que se transforman en colectivos para realizar alguna «acción» concreta: hacer un *fanzine*, organizar una *tocada*, participar en una conferencia, etcétera. La formación de un colectivo tiende a impulsar la creación de un mayor número de los mismos, cual diáspora. El número de sus integrantes es pequeño y la permanencia en ellos es variable e inconstante.

[29] He sostenido anteriormente que no tocaría en profundidad la socialidad de los *PND* en esta etnografía sobre el *punk* en el Distrito Federal y sí en la de los Mierdas de Neza.

En el Distrito Federal, surgen el Contraviolencia (un colectivo formado por anarquistas, *punks* y chavos banda que llegaron a vivir en «comunidad» por algún tiempo y llegaron a sacar un *fanzine* con el mismo nombre), el Anti-todo, El Motín (todos sus integrantes anarquistas con la intención de trabajar en el movimiento *punk*), el Colectivo Cambio Radical Fuerza Positiva (la mayoría de sus integrantes eran *exPND*) y el de las Chavas Activas Punks (con un discurso feminista callejero).

Estos colectivos funcionan como minirredes que intentan plasmar un proyecto cultural integral: grupos de ruido, de literatura, pintura/dibujo, poesía, teatro, *performance*, radio, video y, entre las chavas, sexualidad y su exploración de ser mujer. Como no se puede tener la infraestructura para levantar comunas como en las que viven los *punks* del primer mundo, buscan casas abandonadas en la ciudad o casas de cultura sin usar, donde les den posibilidades de ocupar espacios para manifestar sus *rollos*.

> Ya es hora de actuar, haz algo por el movimiento; necesitamos apoyo, no importa cómo te veas, ni dónde vivas. lo que nos importa es lo que piensas. Colectivo Cambio Radical Fuerza Positiva (CCRFP). (*La Banda Rockera*, No. 38, 1988: 23).

El CCRFP se empieza a formar en 1987, en la explanada del Museo del Chopo —otro lugar que aceptó a los *punks* y les dio autorización de usar parte de sus instalaciones para manifestarse públicamente— con muchos exintegrantes de la banda *PND* y los nuevos chavos *punks* atraídos por el activismo cultural. El colectivo se forma porque «estamos cansados de que nos etiqueten como parásitos e imitadores», porque «muchos chavos se la pasan *chupando*, *activando* y viendo a quién *chingar* y nunca se ponen a pensar si eso es realmente ser *punk*», por lo que, ciertos chavos «ya no estamos dispuestos a seguirlo soportando». Es decir, el colectivo se crea como una alternativa cultural para los *punks* que no necesiten de «líderes» y estén dispuestos a «participar en conjunto y difundir nuestro mensaje a toda la ciudad y a los estados» a través de la organización de *tocadas* y la publicación de *fanzines*. ¿Cuál es el nuevo mensaje *punk*?

> Somos pacifistas, creemos en los derechos humanos, estamos en contra de cualquier tipo de violencia contra la vida, no aceptamos el abuso de drogas. Este colectivo es para unir y crear conciencia entre la banda porque ser *punk* no significa tomar el vestuario como moda e irse a una *tocada*, sino formar parte del movimiento... (con) ideas de rebeldía e inconformidad hacia todo lo que nos oprime como seres humanos y principalmente como jóvenes... Tiene tendencias anarquistas porque creemos que somos capaces de gobernarnos sin necesidad de la represión que utilizan todos los gobiernos actuales... (*Fanzine CCRFP*, No. 3, 1988: 8).

Este colectivo organizó varias *tocadas* y pagó a los grupos que tocaron (cosa inusual en el medio rockero/*punketa* de ese momento), sacó varios números de su *fanzin* (armado colectivamente) que dedicaba buena parte de sus páginas a dar a conocer las nuevas tendencias positivas del *punk/hardcore* internacional (ecología, defensa de los derechos de los animales, por ejemplo), así como a la «escena *punk*eta nativa», la de los grupos con mensaje positivo. Organizó, varias conferencias y mesas redondas en donde se expresaron muchos de sus miembros de maneras diversas y tuvieron enfrentamientos con los *punk-vicio* e hizo posible una mayor vinculación entre los *punks* y los movimientos sociales del país y del Distrito Federal. Así, los *punks*, no sólo desfilaron en la consabida marcha contra la represión juvenil y rockera, también el 1° de mayo (día del trabajo), el 2 de octubre (conmemoración de la matanza de Tlaltelolco), el 8 de marzo (día internacional de la mujer) y en otras manifestaciones sociales de colonos, obreros, estudiantes, mujeres, etcétera. Fue este colectivo el que impulsó durante 1989-1991 un mayor y más frecuente contacto entre los *punks* del Distrito Federal y los estados, usando los mismos recursos: *tocadas* en provincias, participación en eventos y el *fanzine*. Logrando que los *punks* de provincia se organizarán por esos mismos años y aportarán al movimiento.



Portada de zine: *Cráneo viejo*, 1995

> Un *fanzine* es un tipo de «revista casera», hecha por fans y no por gente profesional en busca de dinero. Se hace por el gusto de hacerlo y para poder expresar los puntos de vista de los editores. *Puro Pinche Ruido* tiene como objetivo dar a conocer bandas de todos los países del mundo aquí en México y bandas locales en todo el mundo. Es una forma de ayudar a grupos de la escena subterránea que no andan tras fama y dinero. (Editorial *fanzin Puro Pinche Ruido* —de tendencia *punk-metalosa*, núm. 1, 1989: 2).

Los *fanzines* o la producción escrita *punk*, se incrementan en número y en originalidad en este momento. La mayoría de ellos están recargados en cuanto a dibujos, fotos en las portadas y contraportadas e incluso en cuanto a textos. Ideológicamente se declaran en su mayoría *punks*, anarquistas o libertarios. La presentación de los textos en los *fanzines* no suele guardar uniformidad, ya que dentro de una misma publicación puede haber textos a renglón seguido, a dos o tres columnas.

En algunos de ellos se observa un desplazamiento del *collage* y del uso de artículos sacados de otras publicaciones, la centralidad la ocupan los *rollos* propios surgidos de los espacios de reflexión que son los colectivos. Se comenta con particular ahínco la «escena casera *punketa*», entrevistas con fotos y *rollos* de los chavos, poca crítica (a excepción del *fanzin El Caramelo*); también se echan *rollos* sobre lo que es ser *punk* y no serlo, la droga, la violencia, etcétera. Se trata de educar a la banda y dejar la imagen agresiva de la misma.

Entre 1988 y 1992 encontré los siguientes *fanzines* en circulación en el Distrito Federal, además de *El Caramelo* y el *CHAP'S* —que reseñaré aparte— están: *Puro Pinche Ruido* (*punk/thrashers* en unión musical y amical), *Anticristo* (Querétaro), *Autopsia*, *Brigada Subversiva* (lo saca un *exPND*), *Complot* (anarquista, *MAL*), *Condenados a Luchar*, *Crepo Man* («para llegar a mover tu apatía y conformidad»), *Dementes* (Sonora, muy original), *Fuera del Rebaño*, *Hells Gate* (Tijuana, Frontera Norte), *La Peornada* (Colectivo *punk* del tianguis del Chopo), *Mexi-core* (sacado por el Mike de Monterrey y sólo distribuido por correo, en inglés y español), *Motín* (anarquista), *Observando al Mundo*, *Señales* (anarquista/libertario), *Sin Leyes* (hecho por un colectivo de chavas denominado *Las Gatas*), *Sólo muertos nos podrán*

callar, *Trastorno obsesivo-compulsivo* (comics), *¿Uno más?*, *Ven a la libertad* (anarquista) y *Zyntoma.*[30]

Uno de los mejores *fanzines* entre los años de 1987 a 1989 es *El Caramelo*, a cargo de Chucho D'Crimen.[31] Fueron nueve números los que salieron atiborrados de información sobre la escena *punk*eta internacional (sobre todo grupos y colectivos de *hardcore* gabacho, pero también incluía artículos del *hardcore* sudamericano) expresando con ello una marcada preocupación cultural por parte del director del *zine* hacia la comunidad *punk*eta nativa. Otro rasgo distintivo de *El Caramelo* es su discurso anti-autoridad, principalmente en artículos dirigidos contra la «tira». El *fanzine* está dividido en secciones con artículos en donde, recurrentemente, están presentes dos elementos: las *tocadas* versus la policía.

El Caramelo contiene muchas notas informativas de la actualidad musical *punk*eta, los casos sonados; tiene artículos de opinión (cuando salió el CCRFP o el de mujeres, las CHAP'S, por ejemplo); tiene una columna de la escena *punk*eta del Distrito Federal, recopilaciones de notas periodísticas de la realidad política con los que juega a manera de *collage*; también, ofrece entrevistas con grupos de la escena y de colectivos y *fanzines*. *El Caramelo* y la gente a su alrededor vivieron un proceso inicial, pero complejo, de intelectualización de la realidad social y de su ubicación al interior de ella, analizando no sólo al movimiento sino la visión *punk* del mundo. Esta élite *punk* ya no estaba, como la mayoría del movimiento nativo, en la definición de su identidad colectiva, sino en el análisis de su entorno social y cultural. Su trabajo presenta un grado avanzado de elaboración ideológica y cultural.

En cuanto a los grupos de *hardcore/punk*, sólo para inicios de 1990 consigné 39 grupos de *hardcore* y *thrashcore*[32] que la *rolaban* en el Distrito Federal y Nezayork. Los grupos más importantes de la escena *punk*eta entre los años de 1987 y 1991 fueron: Masacre 68, Secta Suicida del Siglo 20 *(SS-20)* y Atoxxico. Todos ellos tienen estilos diferentes de manifestar su creatividad musical y teatral.

> No estamos conformes/ los derechos humanos/ los violan en todas partes/ y en México es el destino/ ¡Hambre, miseria y depresión! (x4)/ debemos liberarnos del dominio explotador/ y del puerco capitalista/ iniciemos una protesta/ ¡*punk* y gente reprimida! (x4)/ ¡Hambre, miseria y depresión! (x4)/ ¡A luchar, a luchar, por la libertad (x4). ("No estamos conformes", Grupo: Masacre 68).

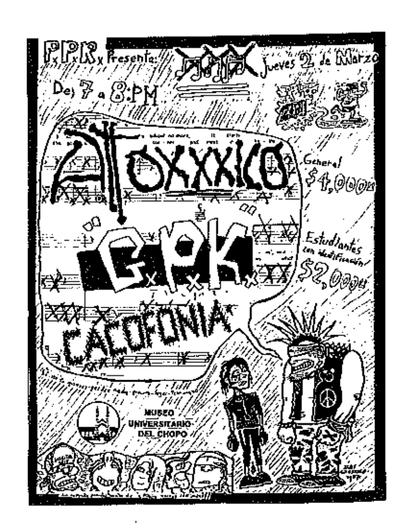
Masacre 68 fue el mejor grupo de *hardcore* de la escena defeña. El impacto visual y discursivo del grupo caía en Aknes, el *gritante* del grupo, un chavo carismático en su vestimenta (muy propia y creativa), en la manera de arreglar su pelo y en la manera de cantar y sacudir a su público. Entre sus *rolas* más conocidas estaban: "Crimen capitalista", "No estamos conformes", "Masacre 68", "Elecciones (fiesta de represión)".

---

[30] No se han consignado en esta lista los *fanzines punks* hechos en Neza. Remito a la última parte de la etnografía de los Mierdas.

[31] Del grupo *punk/hardcore*, Crimen Social.

[32] Presento la relación de estos grupos, así como unas minihistorias de los mismos en el *Anexo*. El *thrashcore* tiene su origen en el *heavy metal*, pero asume elementos musicales, culturales e ideológicos del *punk-hardcore*. Las escenas y los auditorios del *thrashcore* como del *hardcore*, generalmente andaban juntos y ése fue el criterio para su consignación en conjunto.



Volante: *PPR*, 1988

Atoxxico es un grupo (pues aún existe con otra propuesta musical) que fusiona el *thrascore* con el *hardcore* y cuya misión parece ser la de puente entre las comunidades *heavy metalera* y *punketa*. Otra de sus características es su postura crítica frente a los comportamientos negativos de la banda *punketa* (el abuso de drogas/alcohol y la violencia). Entre sus *rolas* más coreadas están: "Punk de mierda", "Divisiones absurdas" y "Puerco policía".

El grupo más vanguardista, en términos musicales y de escenificación, fue el *SS-20* que tenía a Chucho D'Crimen en el bajo (el mismo editor de *El Caramelo*), a la Zapa como *gritante*, (líder de las Susys Dead y de las *CHAP'S*), a Demon (el mejor guitarrista *punk* en ese momento) y a Xorge Gorgón (poeta, 1990) en la batería. Sus presentaciones eran un espectáculo pues la Zapa hacía *performance* tras *performance*. Su música no era propiamente *hardcore*, ellos la definían como «antimúsica», pero implicaba un conocimiento del *punk*, del rockanrol, del *heavy*, del *ska*, del *thrash* y del *hardcore*. Al igual que *El Caramelo*, eran *punks* antiautoritarios/ libertarios muy creativos que se atrevieron a hacer pública su posición política. Entre sus *rolas* más conocidas por la banda —que prefería siempre parar de *slamear* para verlos y escucharlos— están: "Virginidad sacudida", "Ojos infantiles" y "Juventud reza el rosario".

K. Las chavas activas punks *(CHAP'S).*[33]

> Somos una organización independiente de chavas que luchamos por la reivindicación de nuestros derechos más elementales como el sobrevivir, no ser manipuladas intelectual ni físicamente y poder expresar nuestras ideas y forma de vida libremente, considerando como primordial la individualidad de cada una de nosotras. Con esto queremos decir que también existen chavas que no son *punks* dentro de nuestra organización, que al igual que nosotras luchan por tener y crear nuestro mundo y vida libres de mitos, ideas y prejuicios que nos inculcó la sociedad, entre los miles de prejuicios está la desigualdad entre dos seres humanos: hombre y mujer... (Editorial del *fanzine CHAP'S*, núm. 1, 1988).

---

[33] No es objeto de este estudio un planteamiento sobre las bandas y el género; no porque no existan esas relaciones, sino por la posibilidad de tratarlo de manera somera y superficial. Fue mucho el material recaudado al respecto y muy grande la deuda para con ellas, como para escribir dos líneas y dar por cumplida la tarea de escribir sobre las chavas en la banda punk. Necesito abordar esta parte como un solo trabajo y desde una perspectiva de género. Sin embargo, el objetivo del presente acápite es llamar la atención sobre la existencia de chavas punks y la importancia que ello tiene en el imaginario de la banda. Las CHAP'S no cumplieron totalmente, como se verá, con los roles más tradicionales asignados a las chavas en el interior de la banda. Al crear una organicidad propia, crearon problemas dentro de la supuesta unidad de una banda que dice respetar las diferencias, menos las de género. Con ello sembraron una semilla de libertad y autodefinición femenina con independencia de su relación con los chavos de la banda. Aquí sólo señalaré cómo sucedieron estas cosas, estos acontecimientos, que pude vivir y rolar con ellas. Sin embargo, quedo aún en deuda con ellas.

Portada de fanzine: *CHAP'S*, 1989

El Colectivo *CHAP'S* surgió en octubre de 1987, teniendo como antecedentes históricos a las Susys Dead, una banda de chavas amigas de la San Felipe de Jesús. La Zapa; gritante de los *SS-20*, fue la líder de aquella banda de más de 30 chavitas dentro de las cuales surgió la idea de formar un grupo de *punk* con el nombre de *Virginidad sacudida*.[34] Para las entonces chavitas de secundaria, la virginidad era un tema candente, sobre todo, cuando los chavos insistían con ellas.

> En ese tiempo había varias chavitas que creían que si dejaban de ser vírgenes iban a *valer*... Yo decía que las mujeres teníamos otro tipo de derechos, no nomás eso, que eso era un mito. En el nombre Virginidad Sacudida entraba la idea que queríamos dar, un *rollo* sexual libre y que no debíamos tener prejuicios en cuanto al sexo y la virginidad... (La Zapa, Col. San Felipe de Jesús, 4 de marzo de 1988).

Las *CHAP'S* vivían en diferentes rumbos de la ciudad de México y Neza y se juntaron no sólo para ser amigas, sino para «organizarse y ponerse a trabajar, sacar un *fanzine* y otro tipo de proyectos», definiéndose como un colectivo de puras mujeres. Esta nueva actitud de las denominadas chavas «banda» hirió la susceptibilidad de los chavos, que al verse excluidos del grupo, empezaron a tildarlas de «antihombres» y «marimachos» y las marginaron por un buen tiempo.

Hasta 1988, la banda *punk* tuvo en su interior algunas mujeres que cumplían ciertos roles que podían ser generalizables a los papeles que cualquier chava banda tiene en una organización como ésa: eran básicamente parejas de algún chavo; servían para *cotorrear* con la banda (esto es, para ir a bailar con los chavos) y, las más *lanzadas*, para tener relaciones sexuales con los chavos que quisieran; unas servían para guardar estupefacientes y comprar la comida y hacerla; y otras, para los «putazos», es decir, para estar al frente en las broncas.[35] Sin embargo, ninguno de estos roles entraba en la definición que las *CHAP'S* hacían de su organización y de cómo se veían ellas a sí mismas.

En un primer momento, los chavos se enojaron con ellas e intentaron boicotear sus acciones (no comprando el *fanzine*, entrando de «a portazo» en las *tocadas* que ellas organizaban); sin embargo, sus planteamientos tuvieron mucho éxito entre chavas que pertenecían a otras bandas *rockers* y *punks*, que se acercaban a participar espontáneamente en sus eventos, con lo cual dejaban de ser miembras de las bandas «mixtas», suscitando más resentimiento por parte de los chavos que, aunque reconocían que ellas habían logrado entre las bandas lo que los hombres nunca, unidad y trabajo conjunto, no podían aceptar que ellas se hicieran de un espacio propio:

---

[34] Éste fue el grupo que salió una sola vez en escena, pero no con miembros —a excepción de la Zapa— de las Susys.

[35] Esta información ha sido extraída en campo, es mucho más prolífica y susceptible de análisis más profundos. Este es un resumen de los roles de las chavas.



Fanzine: *CHAP'S*, 1988

> De repente se movieron más rápido, con tendencia a hacer *fanzines*, sus *rolas* bien feministas. Eran muy ruidosas, no sabían tocar. Tenían su tema de *Virginidad sacudida*: Virginidad sacudida/ tú estás podrida/ sin valor y... no se qué más. Jalaron un resto de chavas de todos rumbos. Como que las *morras* lograron otro *pedo*: que la integración entre las bandas del Estado y del Distrito fuera un poco más afín, pero nada más entre las puras *morras*. A lo último, las puras nenas lograron una unión más o menos estable: se juntaban las anarquistas, luego dos/tres *morras* de Neza dejaron de juntarse con los Mierdas para juntarse con las CHAP'S y dos/ tres dejaron de ir a Tlane[36] para ir con ellas. Lograron un punto adelante, se conocieron en el Chopo, cuando éste se cambió de lugar; hicieron un sitio para reunirse, en el Museo del Chopo y en otro local en San Cosme. Al principio eran muy antihombres: ¡*Pinches* hombres opresores! Siendo que ya habían cotorreado un *chingo* con la banda. Las Nenas y las Mierdas[37] nunca hicieron eso. Fueron exclusivamente las CHAP'S y *morras* nuevas de otros lados que se *jalaron* con ellas. Se pusieron bien anti-hombres, en vez de proponer una lucha codo a codo. Su *onda* era que nomás existían las mujeres. Mucho tiempo toda la banda las marginaba, ellas mismas se lo ganaron a pulso, *pinches* chamacas... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

Curiosamente, las integrantes de las *CHAP'S* no tenían idea del feminismo (salvo por los libros de texto) y mucho menos de sus planteamientos. Al defenderse de los ataques de sus amigos *punks*, sacaron a luz las mismas necesidades que reúnen espontáneamente a las mujeres y luego las lleva a organizarse, sin necesidad alguna de asesoría feminista:

> Ayer salió en la plática del CCRFP el que nosotras los marginábamos. Luego soltaron bromas sobre nuestra organización y nos dijeron que éramos anti-hombres, que por qué nos organizábamos aparte. Nosotras les dijimos que los problemas como mujeres son diferentes a los problemas de los chavos ¿no? Que nosotras tratábamos de darnos una explicación sobre *rollos* de tal naturaleza: el embarazo, el desarrollo mental y físico de la mujer y que todo eso no tendría por qué interesarles a ellos o sí interesarles, pero, primero los debemos platicar entre nosotras, no es un *rollo* de querer que ellos no escuchen, pero es que siempre entre chavas, entre nosotras hay más... O el *rollo* del aborto, ellos no pueden salir embarazados y menos abortar y nos organizamos porque vimos que casi no había comunicación entre nosotras... (La Zapa, Col. San Felipe de Jesús, 4 de marzo de 1988).

Las *CHAP'S* lograron aglutinar a muchas chavas cuyas edades oscilaban entre los 13 y los 19 años de edad, sus ideas locas de demostrar a los hombres que eran iguales en inteligencia y en capacidad de organizar y hacer trabajos creativos, pero distintos a ellos, pues eran mujeres y tenían un mundo interior diferente, creó miles de expectativas entre

---

[36] Lugar de la banda de los Ramones (*punks*).

[37] Bandas de chavas que acompañaron a los Mierdas y otras bandas *punks* de Neza.

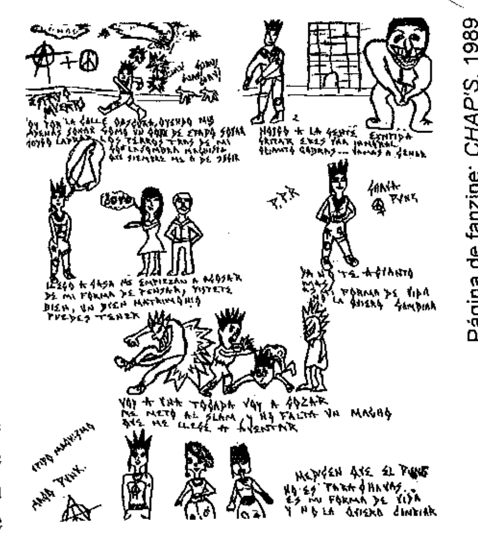


Página de fanzine: *CHAP'S*, 1989

las chavitas que se acercaban a *cotorrear* con ellas. Un factor muy importante de aglutinación fue la ausencia de líderes, aunque se reconocía la presencia y creatividad de sus mujeres más fuertes y antiguas. Sus primeras reflexiones y búsquedas de «ser mujer» salieron publicadas en el primer *fanzine* que *botaron*. Asistí a ese proceso desde su planteamiento; en cada reunión que tenían en el museo, las chavas se sentaban en grupos o solas y empezaban a escribir verso o prosa y a dibujar sobre sus primeras experiencias sexuales, algún aborto y la culpa, los miedos frente a sus chavos, el comportamiento que ellas tenían con ellos y el que tenían entre ellas mismas. La mayoría de los artículos expresan su construcción colectiva como mujeres (en sociedad) y como *punks* (en la mini-sociedad). El «nosotros» femenino y *punk*eta se define en la diferenciación con el «otro» masculino y *punketa*:

> Las mujeres, no sólo las que andamos en el cotorreo, tenemos enfrentamientos con nuestra familia. ¿Por qué? Porque somos mujeres y para la mujer siempre hay un límite de libertad y expresión. Nosotras tenemos que apoyarnos porque en estos tiempos aún no somos iguales que los hombres, aunque tenemos la misma capacidad...
>
> Como mujeres se nos ha dado la idea de la mujer sumisa, de la mujer a la que pueden vejar y violar tanto a nivel sexual como a nivel de persona. Nosotras buscamos ser... SERES HUMANOS que tenemos cerebro y que podemos pensar y dar la lucha en un momento dado...
>
> Estoy en la organización porque la sociedad piensa que por ser chavas *punks* somos mujeres que no valemos nada, tanto en el aspecto físico (por nuestros vestidos creen que nos dedicamos a otra cosa), como el social (suponen que no tenemos pensamientos y que somos incapaces de resolver problemas), y porque quiero que hagamos algo por nosotras mismas...
>
> El hecho de juntarnos entre las mujeres *punks* es para demostrar que la mujer de esta tendencia puede ser creativa, que tiene la suficiente inteligencia como para no ser parte de esta sociedad, que está mal distribuida...

El fuerte de los tres o cuatro números del *fanzin* de las *CHAP'S* no fue el discurso feminista, para el que se prepararon luego de tomar talleres de sexualidad, filmar un video producido con unas feministas sobre la violencia y el aborto, marchar por el 8 de marzo haciendo *performances* públicos sobre su condición femenina y callejera, etcétera. No, el fuerte de estas chavas estuvo en el puente que construyeron entre su ser mujer y la manifestación cultural de su *punkitud*. A través de obras de teatro, de *performances* que dejaban pasmados a los chavos por la libertad que expresaban corporalmente, por las poesías que escribían en sus *fanzines* o en las paredes, por tocar sin saber tocar; las chavas *rolaron* por un buen tiempo juntas en la manera en que la *punketiza* estila *rolar*, entrando y saliendo del grupo cuando se les antojara y sin sentirse obligadas a hacer cosas que no deseaban hacer. En 1989 habían contagiado a otras chavitas *punks* que las emularon formando su propio colectivo y *fanzin:* Las Gatas y el *Sin Leyes*.


Página de fanzine: *CHAP'S*, 1989

> Te ponen en pedestal de héroe/ más esto no te compromete/ tú no tienes culpa alguna/ ni eres algo que no existe/ Sé como tú quieras/ y ponte de colores/ que de una máquina nublada/ nadie se acuerda/ sumérgete al mar blanco/ y sostén tus ideas/ que no te pinte alguien/ que no sabe a qué vino/ ponte de colores/ pero elígelos tú/ no importa si es mejor el rojo/ si prefieres el azul/ ponte de colores/ pero elígelos tú/ no importa si te conviene el rosa/ si te gusta el negro/ si te sientes en un desierto/ y que a nadie le importas/ piensa que no eres la luna/ pero sí un ave del paraíso/ te elevan y colocan esperanzas/ más no te esfuerces en cumplirlas/ sé y realiza lo que sientas/ y nunca te traiciones (Morticia, Fanzine CHAP'S, No. 3).

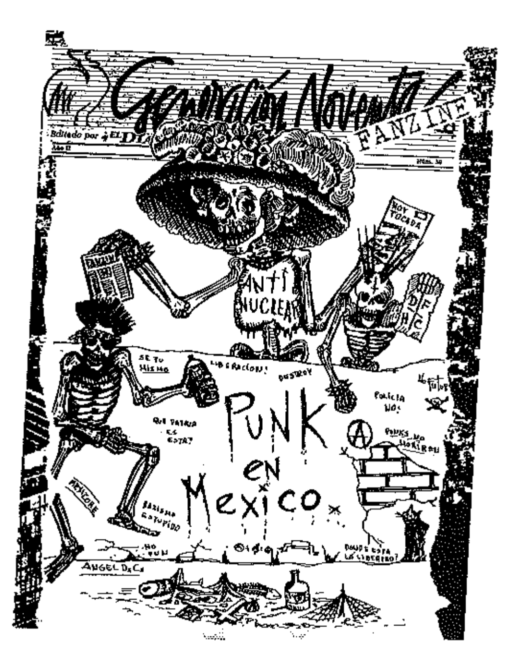
Las *CHAP'S* existieron por algunos años más, al crecer debieron asumir las responsabilidades de quienes tienen un proyecto diferente del ser mujer tradicional, mantenerse por sí mismas, tener pareja, seguir en la escena *punketa* o rockera, mantener su rol callejero, hacer cosas creativas o más politizadas para los demás y para ellas mismas. La organicidad que tuvieron fue variable y la composición del Colectivo también. Por ejemplo, ninguna de las que participó en el primer número del *fanzin*, participó en el último número del mismo. Un documento importante de quién es y cómo vive y siente una chava *punk* quedó grabado en el video que la cineasta mexicana Sarah Minter produjo e intituló simbólicamente *Alma Punk*[38] en 1991: *Alma* por el nombre de la protagonista y por el sentido de su vida, *punk*.

L. A modo de balance.

El tercer momento *punk* está signado por la expansión del movimiento *punk* en el Distrito Federal y en los estados (Morelos, Querétaro, Jalisco, Nuevo León y otros), de realización de eventos que trascienden las *tocadas* y se imbrican con ciertos movimientos sociales como el de rockeros, mujeres, homosexuales (con reticencias), populares urbanos y de derechos humanos. Simultáneamente, el movimiento empieza a conocerse en la escena internacional *punk*eta a través de los «demos» de grupos y de la información en los *fanzines* caseros.

Entre 1988 y 1989, el movimiento siente los estragos de su propio crecimiento, la primera generación *punk* de no más de 21 a 23 años de edad, empieza el tránsito a su adultez, debe responder a las presiones y/o compromisos personales contraídos

[38] En este video participé como parte de mi trabajo de campo, pero, sobre todo, por mi amistad con ellas.



El Día, 1990

socialmente (trabajo, familia), y existen chavitos entre los 11 y los 13 años que se vuelven «*punks* a lo loco»; mientras la generación de entre 15 y 18 años hace y vive sus propios espacios. La memoria histórica parece fragmentarse y disolverse para los mayores que han alcanzado un grado de madurez en su experiencia callejera y *punketa*. Sin embargo, los grandes que aún no han entrado de lleno en la vida adulta, han creado, para ese momento, sus propias redes de comunicación y afecto, están en nuevas búsquedas personales y han dado paso a que las nuevas generaciones de *punks-locos* se enfrenten a la masificación de sus emblemas.

Por su parte, desde 1988, los grupos de *hardcore/punk* más consolidados sacan sus primeras grabaciones en discos independientes, expresando con ello su necesidad de dejar huellas históricas. A la vez, aparecen muchos más grupos de *hardcore/punk* en los estados y en la ciudad, sin embargo, al igual que el proceso en los *fanzines* (que también pululan), éstos no buscan obtener un sonido original y particular, sino el «fusilar» lo ya hecho por los grupos nativos y divertir a la nueva audiencia *punketa*.

En general, es el momento de la masificación y el extrañamiento de muchos de los símbolos *punketas*: parte de su *look* (si no todo) es apropiado por otras colectividades de chavos que en el eclecticismo, encuentran su razón de ser; o por las nuevas generaciones de «chavos banda», quienes prácticamente han asumido el vestuario *punk* como suyo. Lo mismo sucede con el *slam*, que se empieza a bailar en cualquier espacio rockero. A la efervescencia organizativa, sucede la depresión, si no la resignación de los *punks* mayores, para quienes «todo es cuestión de tiempo»: el que los nuevos *punkies* se den cuenta que el «ser *punk*» se lleva en la cabeza y en el corazón, no en la "facha", ni en el comportamiento autodestructivo.

El tercer momento revela una fuerte tensión entre lo autónomo, lo gregario y lo institucional. La autonomía sobre sus cuerpos y su mente ha tenido, a lo largo del desarrollo del movimiento *punk*, variadas y distintas expresiones. Así, en el primer momento, fue un «soy como soy, no igual a otros» y un «no queremos nada, más que mandar a la *chingada* todo, la escuela, tu familia, la gente» como actitud transgresiva. En el segundo momento, fue una actitud colectiva que aparecía como imagen corporal (la "facha", el pelo, los estoperoles, las cruces, las calacas, las botas, la cara) a través de la cual «invertían»/»transformaban» subversivamente el «orden natural de las cosas». Sin embargo, al colectivizarse (por la música, por los desplazamientos más lejanos), la propuesta *punk* se organiza, crece y se masifica a pesar suyo, llegando a su negación al institucionalizarse, en el sentido de la existencia implícita de reglas, códigos y lenguajes compartidos por una comunidad que llega a un mayor número de chavos.

En ese momento el *punk* parece haber ampliado sus posibilidades de tolerancia y diversificación: al ser reconocido por los «otros» como comunidad («nosotros»), reconoce la existencia y presencia de «otros» chavos en la ciudad de los símbolos diversos.

Simultáneamente, la comunidad original *punketa* se aísla de esa vorágine masificadora de sus símbolos y muchos de sus miembros canalizan sus energías separadamente en diversos frentes culturales y/o políticos. Algunos de ellos militan en el anarquismo, otros en el socialismo, otros en el existencialismo, pero todos son activos en el lugar donde estén trabajando o viviendo.

Foto: *Arturo Fuentes*

VI. EL ROCK COMO PRODUCTOR DE IDENTIDAD

El *punk* en Nezayork



Página de fanzine: *Anónimo*, 1989

En las sociedades de máscara,
toda la cuestión consiste en llevar la máscara
y causar miedo o no llevarla y tener miedo.
Roger Caillois (*Les jeux et les hommes*)

Las ideas también cambian con el ambiente. No es lo mismo vivir en el estado, en una pequeña colonia, a vivir en el Distrito. Tu sales de aquí y ves a niños jugando, el ambiente que te rodea es la señora de los tamales de la esquina o el señor de los tacos que se pone en la noche o la pequeña mueblería que está ahí o la verdulería que está allá, la tortillería y los perros que pasan en la calle. Ese es tu ambiente, en el Distrito no. Ellos salen, ven allá, ven bares lujosos, hoteles. El ambiente transforma totalmente las ideas, la gente. No es lo mismo deprimirte acá que deprimirte en el Distrito. Ver el asfalto adonde van miles de coches, gente para aquí, gente para allá. Todo ese ritmo de vida te hace pensar en otras cosas. Aparentemente el ambiente que te rodea no tiene nada que ver, pero es muy importante la gente, las casas que ves. Allá no puedes ver una *pinta* como aquí, insignias *punks* «quién sabe qué banda» o «la banda de los locos». Eso es lo que hace cambiar las ideas (Diana, Nezahualcóyotl, entrevista con Feixa, 1991).

NEZA es una ciudad relativamente joven (aproximadamente 25 años de vida), cuenta con más de tres millones de habitantes cuya mayoría son jóvenes, organizados espontáneamente en bandas que se dividen el territorio nezayorkino, quienes se distinguen básicamente unos de otros en términos de sus gustos musicales y sus «fachas».[1] Existen bandas de jóvenes «charangueros» o «cumbiancheros» (que gustan en lo fundamental de la música afroantillana y de las mezclas locales, incluido el actual sonido tex-mex y fusiones aledañas), que se visten en esos estilos, así como chavos *disco*, rockeros, *tecnos*, *rapperos*, cholos, *punks* y otros. Uno de los géneros/ritmos

[1] Esta afirmación fue posible de construir con base en los datos de campo consignados en 1994 sobre el Neza pandilleril de 1985: existen 130 bandas juveniles. Las principales líneas de atracción y repulsión entre éstas son el tipo de música que gustan escuchar, bailar y la «facha» qué portan.

favoritos de los jóvenes banda desde la creación de Neza es el rock y, en particular, el lado «oscuro» del rock internacional[2] así como el rock hecho en casa. Los chavos y chavas de allá, dicen que:



Volante: *Carrusel*, Nezayork 1989

> En Neza siempre ha habido agrupaciones de jóvenes por aquí y por allá, bandas; pero a la gente le da por inventar palabras nuevas y ahí están las pandillas, gavillas, las palomillas, es lo mismo.[3] Yo me siento muy bien de ser pandillero, somos pandilleros, o banda, es lo mismo. Neza es una ciudad muy grande y cuando empezó lo hizo con un montón de población joven, desempleados, subempleados, obreros, que para desahogar su rutina de estar trabajando las ocho horas y todo eso, en las noches se iban a las *tocadas*, a las *tardeadas*, a todo eso (E.T., Neza, 14 de agosto de 1990).

En otro orden de ideas, en Neza, con mucho mayor claridad que en el Distrito Federal, dos fueron los espacios de construcción identitaria para la gran mayoría de la chaviza de los ochenta: el rock y las bandas juveniles. Ambos espacios fungen como ofertas de construcción de sujetos colectivos; son lugares que provocan la construcción simultánea de identidades culturales en ámbitos territoriales reales y/o simbólicos y en las redes de socialidad. En la vida cotidiana juvenil de Neza, es imposible separar estos espacios, pues son sólo uno desde «antaño», esto es, desde siempre, desde la fundación de Nezayork.

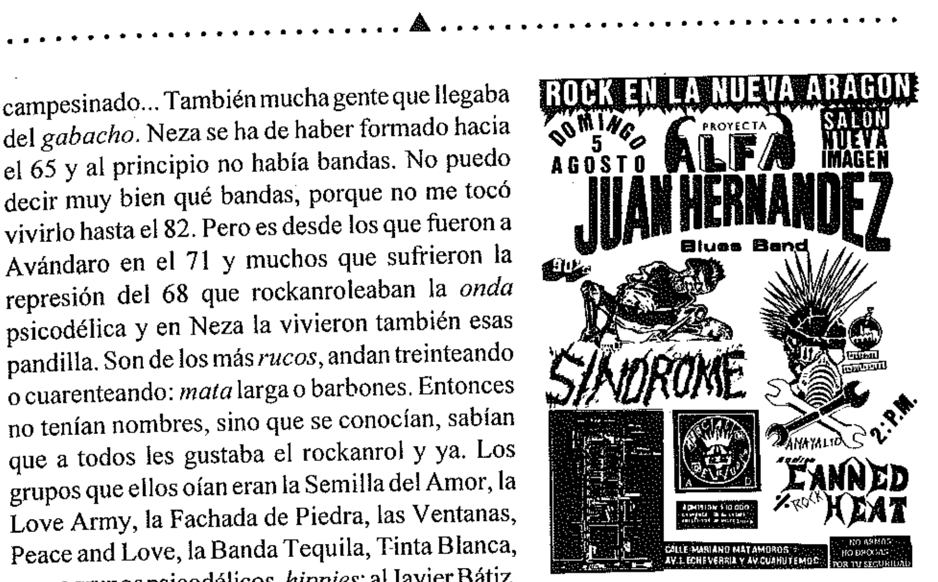
En efecto, a Neza migraron también familias jóvenes que habitaban el centro de la ciudad de México. Eran de extracción urbano popular y tenían por costumbre[4] agregarse en «palomillas». En los cuarenta, en la ciudad de México habían existido al interior de los sectores populares urbanos, los pachucos, pero también los *gatos* de barrio; en los sesenta, las pandillas. Los jóvenes urbanos se insertaron en un universo migrante como el de Neza y reprodujeron sus «costumbres». Lo que a continuación se verá es una versión del mito fundador de la relación bandas juveniles/rockanrol en Neza:

> La tradición rockanrolera de Neza pasó por varias etapas: primero una disgregación total, cuando empezaba a llegar la gente; la mayoría, jóvenes que llegaban de provincia, campesinado... También mucha gente que llegaba del *gabacho*. Neza se ha de haber formado hacia el 65 y al principio no había bandas. No puedo decir muy bien qué bandas, porque no me tocó vivirlo hasta el 82. Pero es desde los que fueron a Avándaro en el 71 y muchos que sufrieron la represión del 68 que rockanroleaban la *onda* psicodélica y en Neza la vivieron también esas pandilla. Son de los más *rucos*, andan treinteando o cuarenteando: *mata* larga o barbones. Entonces no tenían nombres, sino que se conocían, sabían que a todos les gustaba el rockanrol y ya. Los grupos que ellos oían eran la Semilla del Amor, la Love Army, la Fachada de Piedra, las Ventanas, Peace and Love, la Banda Tequila, Tinta Blanca, puros grupos psicodélicos, *hippies*; al Javier Bátiz, a Mr. Loco, a Músculo del Amor (un grupo muy enigmático, salían enmascarados, decían que era un grupo de primera línea, daban un show espectacular para la *onda hippie*) y también a los grandes viejotes: los Stones, los Beatles, los Kinks... Incluso tenían sus propios grupos como el Snoopy, el Perro Fantástico, el Golpe de Estado, el Foramen Magnum, la Jogy Band, más que *hippie,* estos grupos tocaban pesado, *hard* rock. También había grupos *hippies*: Medicina Amarga y la Sombra de la Mujer Domingo. Neza se llenó de rockanrol, de música (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

[2] Dos son los lados del rock para los rockeros: el luminoso, con música, letras y atmósferas esperanzadoras, optimistas, naturales, propuesta musical vinculada a los pacifistas, futuristas, sobre el retorno a la naturaleza y a la experimentación con drogas naturales. Mientras, el lado oscuro está asociado a toda la tradición bohemia-noctámbula del rock y se caracteriza por representar los sonidos de la ciudad (sucios, ruidosos, distorsionados, etcétera) vinculada a una aceptación del presente, de la violencia, del uso de drogas fuertes (y químicas) y a la experimentación transgresora de la sexualidad. Sólo en algunos casos está asociado a aspectos satánicos (como en los seguidores del metal). Sin embargo, básicamente, lo luminoso y lo oscuro han estado y están en cada periodo o momento rockero, unas veces predomina más un lado que el otro. En el momento *hippie* el lado luminoso dominó al oscuro, mientras en la generación de los ochenta fue a la inversa.

[3] Concuerdo con este uso en el término banda.

[4] Según Maffesoli (1990: 53), Simmel sostiene que la costumbre es una de las formas típicas de la vida social que la determina. Es la manera de estar con los demás. Es el conjunto de los usos comunes que permite que un conjunto social se reconozca por lo que es: «la costumbre es, en ese sentido, lo no dicho, el residuo que funda el estar juntos».



Página de fanzine: *Colectivo Caótico*, 1989

Las bandas de Neza no sólo eran rockeras. Existían los denominados «gruexxos». Les decían así porque se vestían con pantalones entubados, tenían *mata* larga, bien rockanrolera, pero bailaban «charanga».[5] Éstas y otras pandillas están ubicadas entre 1975/1976:

> A mediados de los setenta se forman en Neza los Rolling y eran la leyenda porque decían que eran muy «pesados», muy «locos». Además los Kawasakis, puros motociclistas. Los grupos se pusieron nombres entre ellos, se bautizaron. Eran poquísimas bandas, no pasaban de quince, pero bien organizadas y todas se conocían: los Sapos, los Rotos, los Rancheros, los Ardillos, los Piñas, mi barrio era terreno de los Patos y de los Adanes, por donde vive el Rafa; eran los del Barrio y nadie se metía, y, para acá, los Porfirios, los Palomos y los Chozas. En Los Reyes la Paz estaban la Congregación y los Mauricios, luego los Ramones... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

Estas bandas se reconocían y distinguían entre sí por la «facha», por los códigos propios (no siempre verbales) que creaban para convivir entre sí, por la manera como bailaban el rock (u otro género) y por los lugares en que se encontraban y la *rolaban*.

> Los *güeyes* parados «acá» (usaban) unas gabardinotas grandísimas, sombreros de copa adornados con plumas de avestruz y las *matas* larguísimas... Las *morras* con el pelo largo pelado en capa, como escarpado, vestidas con playeras que ellas mismas cortaban,

[5] Charanga es el nombre que se les pone a los ritmos afroantillanos mixturados con baladas y otros ritmos.

pantalones entubados, zapatos pesadones. Era otro tipo de baile, los *rockers* de antaño tenían una forma de bailar más creativa, agresiva y pesada. En los barrios, nadie se la *tallaba* a los bailadores de Neza: en parejas, nunca por separado, bien Detroit, bien San Francisco la *onda*, cada quien inventaba sus propios pasos, todo tenía que ir coordinado... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

En Neza, la tradición de las *tocadas* con *sonido* rockanrolero (equipo con tornamesas, *poderes*, bafles y muchos discos) es muy fuerte.[6] El Sonido Sensación fue el primer *sonido* rockero en Neza, luego seguirían el Revolución, el Canned Heat y muchos otros más.[7] Los sonidos tocaban en la calle (a la que cercaban y cobraban la entrada) o en los famosos «tugurios» o «comités» —que fungieron cuales hoyos—. Los "comités" eran (y son) lugares en donde se congregaban las agrupaciones del *PRI* (y hoy también del *PRD*) para sus convenciones partidarias. En aquella época eran los únicos lugares donde había permisos gubernamentales para hacer *tocadas*.[8]

La "facha", el baile, el lenguaje son las máscaras distintivas entre banda y banda. Éstas van acompañadas de actitudes y comportamientos violentos, agresivos. La defensa del territorio, del barrio, ha sido y es el punto central de la existencia de una banda. En la interacción entre las tribus, no se excluye el conflicto/la bronca/la agresividad, así como tampoco las negociaciones y acuerdos pacíficos para la delimitación del espacio propio y del otro.

Las primeras bandas rockeras de Neza no sólo peleaban entre sí por el control del territorio y sus hembras, construyeron un universo simbólico juvenil rockero propio (nezayorkino), con la creación de estilos juveniles particulares. Éstos fueron los signos emblemáticos de diferenciación y comunicación de cada banda nezayorkina. Con ellos también se distinguieron, en conjunto, de otros estilos juveniles rockeros del Distrito Federal y de otros «no rockeros» de su misma ciudad.

Según la lógica de la socialidad propuesta por Maffesoli (1990), estas bandas y las que siguieron creándose y deshaciéndose, ayudarían a la construcción no de una historia rockera nezayorkina sino a la «de un mito (el rock nezayorkino) en el que participo». El elemento fundador de la ciudad de Nezayork, en el imaginario de los jóvenes, es el binomio *mito* (rockanrol nezayorkino)/*territorio* (de las bandas juveniles). Maffesoli sostiene que es a partir de un imaginario vivido en común, como se inauguran las historias humanas. Por un lado, la memoria colectiva de los jóvenes nezayorkinos está conectada a sus espacios próximos; por otro y, a través de figuras emblemáticas como los ancestros pandilleros, trasciende a las bandas y los ubica en una suerte de «estela o linaje» imaginario.

[6] El rockanrol se escuchaba y se baila aún mayoritariamente en Neza en las «fiestas con sonido».
[7] La historia de los *sonidos* es algo diferente, como sostuvieron gran parte de los informantes. Dentro de la tradición rockanrolera, el Sonido Sensación fue el primer sonido en la línea del rock pesado, duro (Electric Flag, Black Sabbath, Rod Stewart, Faces, Ritual, Náhuatl, Nuevo México, Led Zeppelin, Zizzy Top, Canned Heat, por ejemplo), y jugó un papel muy importante en la difusión del *punk* rock entre la chaviza banda. Existen, además de éste, otros *sonidos* rockanroleros como El Mandujas, el Carita J.C., el Nueva Ola, el Poison, el Motley Crue, Masacre 89 (en recuerdo de una *tocada* del *sonido* Carita en el Palacio Municipal cuando masacraron a banda), el Ilusión, el Chester (Comité La Villada), el Alto Voltaje (en el Carrusel, donde programan una noche *punk* o *punk/thrashera*), el Urgente y otros.
[8] Cada *sonido* estaba comisionado por el PRI para ocupar alguno de los comités o varios, pues es tradicional el baile en Neza. El PRI trataba de usar estos ganchos para afiliar, no sólo entre los jóvenes rockeros, sino también entre los no-rockeros, pues la mayoría de *sonidos* no son rockeros.

A. ¿Cómo se filtra el rock **punk** *en Neza?*

En Neza, ir y venir del *gabacho*[9] es normal y rutinario, forma parte de sus vidas, sobre todo, cuando se es joven. Se trata de ir a trabajar para ahorrar, poder acumular y empezar algo en Neza, por supuesto. Forma parte de las estrategias de la supervivencia del pueblo.[10] Ese ir y venir juvenil ha provocado fenómenos de aceleración de la circulación de productos culturales, sobre todo en la música, entre los espacios lúdicos de migrantes mexicanos en el *gabacho* y los espacios que el pueblo se hace para bailar en ciudad Nezahualcóyotl. Ésta fue una de las vías más importantes de filtración del *punk-rock* en Neza, fueron canales al margen de los circuitos oficiales de la cultura y de los de las industrias culturales.[11] Considero que este canal de filtro a través de los «espaldas mojadas» fue y es más importante para los chavos en Neza, que el que también se hizo vía los espacios de los *punks fresa* del Distrito Federal.

B. Los primeros **punks**: *«bien autodestructivos».*

La banda juvenil de los Mierdas Punks hace su aparición antes de finalizar los setenta o a inicios de los ochenta.[12] Sus escasos integrantes andaban por las calles de día y de noche totalmente de negro: pantalones de mezclilla entubados y engrasados (para semejar piel), chamarras de cuero viejas y rotas, con unos copetes a lo *rebelde sin causa*, que rápidamente transforman en pelos cortitos y parados, si no «mohicanos».

> Sus *pinches fachitas*: pieles de leopardo en las chamarras o plumas de avestruz y los manchones, maquillados, unas ojeras de mapache o se partían la cara a la mitad con el maquillaje, un lado blanco y otro negro. ¡Verlos era impactante a los *pinches* Mierdas! Incluso había un *güey* que estaba rapado y tenía un mohicano de puros picos de tierra,

[9] Nombre con el que la banda y la gente de la calle conoce y enuncia a los EUA.
[10] La concepción de pueblo o masa y su relación con la supervivencia es la misma que construye Maffesoli (1990: 120-121 y 171): el pueblo no tiene objetivo particular alguno (o función específica como el proletariado, por ejemplo), sin embargo, es el encargado de asegurar a muy largo plazo la supervivencia de la especie y, este instinto de conservación, para poder ser más eficaz, debe ejercerse en el plano más próximo, de allí los «estilos de vida» diferenciados y las particularidades como las de Neza, ir/venir al *gabacho*, por ejemplo. Si el papel de lo político (el poder) es el de la animación (la teatralidad, espectacularidad y lo monumental de sus actos), el papel de la masa (la potencia = el querer vivir) es «el de la supervivencia»; el pueblo en cuanto masa tiene la responsabilidad esencial de triunfar sobre la muerte de todos los días. Por supervivencia Maffesoli entiende lo que funda, lo que supera y lo que garantiza la vida. Canetti (Maffesoli 1990: 120) sostiene que la supervivencia significa esa lucha permanente contra la muerte, ya sea dicha muerte *strictu sensu*, la muerte natural, ya sea la imposición mortífera segregada por la dimensión «proyectiva» de un orden económico-político cualquiera.
[11] No sólo son jóvenes los que pasan al otro lado para hacerse de unos centavos e invertirlos en Neza. Son también «señores grandes» como de 32-35 años que se van de *braceros* por varios años y que luego invierten parte de esos fondos en poner un *sonido* en Neza, para lo cual se necesita de equipo (lo ultimo en tecnología) y de muchos discos. En la colonia de Las Águilas vive (1992) un señor como de 38 años que se fue de *bracero* al *otro lado*, para hacer *lana* entre los años 1976 y 1979 y trajo a su retorno discos de los Sex, Ramones, The Clash, The Decline of Western Civilization (una compilación de los grupos de *punk* rock de finales 70, un testimonio de la creatividad de esa época), Lobotomy. El Zorro, así le llaman, tiene el Sonido Mandujas y no sólo hizo esto con la música *punk*, siempre está más adelantado que otros *sonidos* en cuanto a la vanguardia de rock se refiere (lo último de lo último). Lo mismo sucedió con la introducción del rock «industrial» en Neza, él lo puso antes que otros, pues ya tiene sus propios contactos no comerciales para estar al día.
[12] En 1979, en febrero 2 —cuando salió publicada la noticia del suicidio de Sid Vicious—: «El Tito me comentó de dos ocasiones que commemoraron las muertes primero de Sid Vicious y luego de Lennon. En el 79, cuando murió Sid Vicious, armaron un *desmadre*: se pusieron bien borrachísimos, andaban de autodestructivos, golpeando gente por ahí». (Baco, entrevista con Feixa, 1991)

y cosas así, bien originales. Chamarras hechas por ellos mismos de correas, mallas. Unas botísimas pesadas, para *madrearse* seguro, clavos, navajas, atravesados así, en los cachetes, con los seguros, la *onda* autodestructiva. Era una visión bien pesada (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

Los Mierdas se caracterizarán en este primer momento por entrar con una "facha" y una actitud agresiva/violenta en las *tocadas* de «los sonidos» de Neza con discos *punks* que impondrán a la demás concurrencia a la fuerza. "Facha"/maquillaje (imagen) y actitud son congruentes con el baile loco y extraño que parece más un conjunto de piezas teatrales diminutas, cargadas de imágenes bizarras, incluyendo actos en donde algunos se cortarán las venas, torsos y brazos con navajas de afeitar, dejando espantadas a otras bandas no *punks*:

Los *punks* que había se empezaban a comunicar yendo a las *tocadas* y llevando discos de los Sex Pistols, Ramones y Billy Idol para que los pusieran. Y así bailaban a aventarse, a darse *madrazos*... Había un *slam* de tipo destructivo, a romperse la *madre*, saltar sobre el cuerpo de otra persona, andar aplastándole la cabeza. El *punk* lo agarraron en su época autodestructiva, que Sid Vicous se cortaba las venas y se rasgaba, que escupía a la cara de la gente que le caía gorda. Buscaban bronca con cualquier pretexto. Así era allá en Neza, buscar bronca a cualquier precio, por ejemplo, estaban bailando los «discolocos» o «charangueros» y les aventaban piedras, *gallos*, vasos, bolsas en las que *chemeaban*[13] primero y se las aventaban luego. Así es como los Mierdas empezaron a imponer su nombre, luego se hicieron de bandas enemigas... (El Podrido, Nezahualcóyotl, 13 de junio de 1988).

Imagen, actitud, gestos, todo era diferente a la manera como las otras bandas de Neza se relacionaban entre sí:

Tocó el *TNT* y el Síndrome del Punk. Llegaron los Mierdas de Los Reyes, todos *fachosos*. ¡un *chingo* de banda! Los demás se retiraron a las paredes, porque nadie había visto un *punk*, nadie. Era como ver a los Sex Pistols en vivo. El Amaya, el cantante del Síndrome, que los conocía: —»¡Un saludo a los Mierdas Punks!» —»¡Toca algo de los Pistols, *güey*!». Para bailar hacían la rueda que decían. Cada quien inventaba sus pasos, según dicen, que eso es *punk*: mover los hombros, con la mano en alto o como si estuvieran *activando*. Muchos empezaron a ver al Benjas que bailando sobre la marcha hacía el simulacro (*performance*)[14] de que sacaba una pistola y de que los mataba a todos, *punkoso*, agresivo. Hasta en medio de las *tocadas* toda la banda los veía aterrados: agarraban y se empezaban a *cortar* así, enfrente de todos. Yo, fue mi primer impactísimo. Era el juego de la autodestrucción. El Lorito se aventaba contra las paredes y se descalabraba él solo. Iba chorreando, gritando «que la maldición de Sid Vicious». Bailaban en círculo, en rueda, ni siquiera se le decía *pogo* como en otros lados. Eran como quince *güeyes*, empezaban a bailar, una pareja en medio y, de repente, el *morro* y la *morra* caían

[13] Drogándose con *activo*, *thinner*, le dicen también «chemo». *Chemear* es casi sinónimo de *activar*, aunque hay diferencias sutiles.

[14] Los Mierdas y los *PND* se caracterizarán desde su origen por la reivindicación de la libertad de sus movimientos en el baile. Es una tradición rockera que viene desde los rockanroleros y los *hippies*; sin embargo, el simulacro, el *performance* es, además, incluir de manera espontánea alguna dramatización bailada de una situación.

al suelo y se revolcaban agarrándose del cuello, mientras los demás empezaban a darles patadas —dando vueltas— como en una danza apache. Lo del baile era bien simulacro. También empezaban a bailar en parejas de hombres y eso sacaba de *onda* a todos. Y se agarraban las solapas y empezaban a gritar. Una *onda* así, bien bizarra. Los maquillajes eran bien expresivos y los mohicanos rojísimos. Cuando acababa una *rola* me los quedaba viendo y ellos como que hacían que no conocían a nadie. Incluso traían esa *onda* de que al que no parecía *punk* no le hablaban, eran bien elitistas dentro del *rol*... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).



Volante: *New Wave*, 1992

Las espectaculares imágenes sobre la aparición de los Mierdas en Neza son como «fotografías invertidas» o, como diría Carles Feixa, «espejos deformantes», «que reflejan (de una manera distorsionada) las contradicciones de una sociedad cambiante en términos de vida y de valores básicos» (Feixa, 1993c: 126). El momento fotografiado por los Mierdas es el que le tocó vivir a los sectores populares juveniles de los ochenta en el plano económico, social y educativo. Ellos lo sintieron así:

(Somos) los Mierdas Punks. El nombre de nuestra banda proviene de la sociedad, porque todo es mierda. Estamos embarrados de ella y nos sale por todas partes. La banda sigue viva, tras varios años, a pesar de la represión, de la corrupción, los abusos, la pobreza —de la cual nunca saldremos, ya que en el país no hay oportunidades para la gente de la clase baja, léase hijos de obreros—. Aunque la gente no lo entienda y siga atacándonos por el corte de cabello, las ropas que llevamos, nosotros los seguiremos usando como escudo, para destruir lo que nos está destruyendo: sistema, policía, religión, violencia, corrupción política y financiera, educación manipulada. Y odiaremos a los burgueses, a los hipócritas, a los seres que maltratan animales o vegetación. A todo aquél que permita la activación de plantas nucleares, al amor falso, al egoísmo. Se comenta que «la juventud es el futuro de México», pero nosotros preguntamos, ¿cuál es el futuro? El futuro es este presente, este día que estamos viviendo... (El Podrido, 1° de marzo de 1989).[15]

Ante la imposibilidad de un cambio en el plano de las condiciones económicas y sociales, los *punks* de Neza, al igual que sus antecesores ingleses, invierten/»solucionan» en el plano simbólico «el orden de las cosas». Parafraseando a Caillois, esto significa ponerse la máscara y reflejar las cosas como ellos las ven (podridas/corruptas/mierdas) a los otros, incluidas las instituciones sociales y las mismas bandas juveniles de Neza. Así es como los Mierdas impusieron su dominio simbólico en el mapa juvenil nezayorkino.

[15] Presentación del video: *La neta, no hay futuro* (Andrea Gentile), en la Cineteca Nacional.

C. Los **punks** *de "antaño".*

Los Mierdas no serían los primeros *punks* en Neza, pero sí fueron la primera banda completamente *punk*. Las primeras noticias sobre la existencia de *punks* en Neza datan de 1976/1977 (algunos sostienen que desde 1975). La banda de "antaño" (los antiguos) dice que en 1976 existía un grupo que tocaba *punk* rock, los Mecedores sin Valor, lidereado por El Pata[16] y que además, ya existían Los Ramones, la primera banda juvenil *punk* en Neza. La banda de Los Ramones (1976) escuchaba básicamente *hard* rock, música *hippie* y de *punk* sólo escuchaban al grupo newyorkino de Los Ramones y andaban vestidos como ellos: chamarras de cuero, pantalones rotos a las rodillas y el pelo largo. También registré la existencia de cuatro bandas más con miembros *punks*: la Grek King Band, los Britannics, los Punks Decentes y Los Rotos. Estas cinco bandas tenían miembros *hippies*, *rockers* y *punks*.

> ...los Rotos tenían un grupo de *punk*. Había otro grupo que tocaba rock y *punk* en un tugurio que le decían El Cristal, ni se acuerdan del nombre; dicen que verlos a ellos era un espectáculo bien sacado de *pedo*. Estaban cantando y empezaban a orinar, a escupir a la gente, que se sacaban de *onda* y ni siquiera respondía. Otro grupo fue El Forastero, tocaban rock pesado, pero influenciados por música *punk* porque tocaban bien rápido. Eran grupos de transición. Los primeros tres grupos de *punk-rock* en Neza fueron los Punks-Rockers, los Britannics y los Rotos (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

D. El mito Mierda.

> Quién sabe cómo le pusieron el nombre a la banda. Circulan varias leyendas. El Benjas que dice que fue de los que iniciaron la banda, dice que le pusieron así porque había un *morrito* de seis/siete años que le decían el Mierda, que se les pegaba mucho y de ahí que los Mierdas. Otros *güeyes* dicen que todos estaban diciendo: ¿Cómo le ponemos a la banda? Estaban que los Vomitados, que los Gargajos, que los Gallos (por las crestas), que a lo ultimo salió Mierdas Punks y que a todos les gustó y se quedó así. Otros dicen que porque iban a los tiraderos de basura a buscar ropa vieja y cadenas e iban totalmente *fachosotes*. Otros dicen que les empezaron a decir así de otras bandas (Baco, entrevista con Feixa, 1991).[17]

Cuando los Mierdas se forman, empiezan a reunirse en Los Reyes la Paz, un municipio al final de Neza. Eran doce chavos que se juntaban para escuchar música, para ir a las *tocadas* en el Distrito Federal a ver al Dangerous Rhythm, al Size, al Rompecabezas, a los Yap's. Su "facha" imponía terror pues parecían agresivos, eran bastante autodestructivos: lo que significa, bien *vicious* (*drogos*) y bastante «clavados» en la *onda* de cortarse el cuerpo. Eran muy amigos de la banda de Los Rotos. Muchos de ellos eran hermanos menores de *hippies* y de *rockers*. Los Mierdas primigenios fueron

[16] El Pata es uno de los personajes más controvertidos de la escena *punketa* nativa y nezayorkina. Odiado por muchísimos, pero respetado por la mayoría, El Pata siempre está conectándose con el interior y el exterior *punk*eta, está en movimiento y produciendo grupos, *fanzines*, noticias, *tocadas*, etcétera. No se sabe si su primer contacto con el *punk* fue al irse de *bracero* o por algún contacto con los *punks fresa* del Distrito Federal a finales de los setenta.

[17] Entre los Mierdas no afirman tajantemente: "así fue la historia", sino más bien, circulan varias leyendas, existen varios mitos, hay muchas historias...

el Robot, el Radiomil, el Gato, el Rafa Punk, el Espía, el Fresa, la Eva, la Coala, la Ivonne, el Malo, los Quecos, el Tieso, el Chuchín, el Longa, el Loco, el Perro, los Gordos, el Chávez, la Momia, el Bola, el Macharras, el Benjas y el Chapulín.[18]

La banda bajaba al Distrito Federal a las *tocadas* de grupos *punks* nativos y a La Golden, una *discotheqûe punk* entre la Calzada de Ermita y la de Zaragoza en donde conocerían a Los Chuchos, una bandita de la Vicente Guerrero del Distrito Federal —quienes más tarde serían el núcleo dirigente de los Punks Not Dead. Desde ese momento empezaría entre ambas bandas una amistad signada por una fuerte competencia por ganar la consagración en la "facha", en el «desmadre» (*rol*) y en la producción cultural de sus miembros.

Los Mierdas decían contar hasta 1991 con siete generaciones de miembros. Sin embargo, su noción de «generación» es particular y muy interesante: cada nuevo reclutamiento de gente, cada conjunto de chavos y chavas que se integra a la banda es considerado como una generación nueva, en tanto sus miembros se conocen y vivencian experiencias en conjunto que los marcan como generación Mierda.[19] Por ejemplo, la segunda generación se forma hacia 1982, en terreno Patán y está compuesta por los mismos integrantes de Los Reyes, más los nuevos integrantes de la banda de Los Rotos, son como unos cuarenta o cincuenta aproximadamente.

Los Mierdas se imponen a través de una imagen bizarra de la sociedad nezayorkina: la faz violenta de su existencia. Palabras como «impresionsísima», «terror», «bizarra», «loca», dan cuenta de la sensación de terror y respeto que su imagen y las atmósferas agresivas que creaban en el baile provocaban entre los demás asistentes. Estos elementos se imponen delimitando/marcando a los iniciados de «los otros», «los extraños», «los enemigos»; pero también dan calor al interior, reconfortan emocionalmente, califican positivamente a sus miembros, elaboran sus propias jerarquías: la mejor "facha"/el mejor bailarín. El caso es llevar una máscara agresiva, que «descuente» al enemigo antes de iniciar bronca alguna, si ésta igual sucede, afrontarla e intentar salir vivos de allí. Los Mierdas llevaron a extremos la máscara y se

[18] El apodo, como han observado algunos investigadores de bandas y tribus juveniles (Monod, Feixa, Valenzuela, Reguillo, Cano, Henao) son varios personajes de una sola persona. Aquí se prefiere hablar de personas y no de individuos, pues, como sostiene Maffesoli (1990: 124-126), al individuo unificado —aquél individuo *de jure*, libre y que contrata y se inscribe en el marco de situaciones igualitarias para cumplir funciones en la esfera de lo social y lo político— corresponde, en el plano de la socialidad, la persona, que es tributaria de las demás, que es heterogénea y que juega varios papeles o roles en escenas distintas para las que se «viste» especialmente. Los apodos se producen generalmente por defectos personales o por alguna tontería que esta persona ha realizado, rara vez es por amor o cariño en directo. Sin embargo, nunca estuvo más clara la noción de persona en esta socialidad banda. E.T. es Baco (así lo conocen desde su generación en los Mierdas), es el Carnicero (así lo conoce la primera generación de los Mierdas), es Paco (familia, escuela), es el Brujo (para la banda de Los Patos, su banda de barrio), es el Greñas (para la banda de los Rockers en el barrio del Zombie), es el Niño o El Morro (para los *hippies* con quienes la *roló* por un buen tiempo en el Chopo). La distinción entre el individuo y persona es para Maffesoli la diferenciación entre los seres humanos de la modernidad y de la posmodernidad, respectivamente. No obstante, en nuestro país, donde la modernidad no ha culminado en ningún igualitarismo, el pueblo, la masa (que Maffesoli ubica dentro de la sociedad posmoderna y como producto de la finalización y realización de la modernidad en el primer mundo), reivindica en las dimensiones laborales, políticas y sociales los principios modernos. Sin embargo, en México, en la dimensión de la sociabilidad, esas mismas masas nunca se desligaron de las antiguas formas de la misma (incluidas las coloniales e indígenas) y muchas de ellas están mixturadas con formas posmodernas de relación social, pero nadie podría separar unas formas de otras.

[19] Serían los «grupos de edad» o «grupos de pares».


Foto: Arturo Fuentes

consiguieron enemigos gratuitos, en muchos barrios salían *placazos*[20] de este tipo: «tal barrio estará feliz cuando desaparezcan los Mierdas *Punks*».

Los Mierdas crecieron reclutando adeptos entre los chavitos que recién salían a *rolarla* por la "facha" espectacular y por sus conductas autodestructivas: "corría mucho la droga, la marihuana y el *activo*".[21] La época autodestructiva de los Mierdas durante la cual se expandieron mucho, abarca otras dos generaciones más: 1) la del 83, cuando bajan al Consejo[22] y el punto de encuentro es la Clínica 75 del Instituto Mexicano del Seguro Social *(IMSS)*,[23] llegando a ser 250 los miembros; y, 2) la cuarta generación de *morros* se da entre 1984 y 1985, cuando los Mierdas están en su apogeo, pues llegan a ser como 500/600 y se dividen organizativamente «por sectores» según las colonias nezayorkinas en las que viven.

En la primera época Mierda, la autodestrucción violenta y sistemática (droga, autoflagelación del cuerpo, broncas con otras bandas) tiene claramente una relación con la consigna del *punk* inglés: «no hay futuro».

---

[20] *Placazos*: inscripciones en los muros, puertas o postes.
[21] *Activo*: *thinner* con el líquido controlado, «subido, pero no te molesta el olor, te dan ganas de seguir aspirándolo, quieres más» (Informante).
[22] Un local del Consejo Restaurador de Colonos, formado por el movimiento de colonos, padres de los entonces pandilleros/banda, para solucionar problemas referidos a sus terrenos. El local también era prestado para realizar *tocadas* u otras actividades.
[23] Es la Clínica número 75 del IMSS, ubicada en la Colonia Agua Azul, coincide el número de esta clínica con el año de 1975, año en que surgieron los Sex Pistols en Inglaterra; los Mierdas que se juntaban en ese lugar se empezaron a llamar cabalísticamente Mierdas Punks 75 (y sus *placazos* eran firmados como *MP=75*).

> Allá, en Neza, no había futuro en muchas formas, nuestras casas estaban *amoladas*, y como México tiene deuda externa, yo pensaba que no, que mientras no pague la deuda no va a ver futuro para México. Rotten[24] decía: «Espero morir a los 25. ¿Para qué preocuparme por el futuro?» Y nosotros teníamos ese *rollo*, no pues sí, vamos a morir antes de los 25, pues ya, de una vez, a *madrazos*, pensábamos que no había futuro para los *punks* y así era. Yo también me cortaba las manos o la cara a rayones con vidrios de cerveza, golpearnos y que saliera sangre, *botazos* al que estuviera abajo... (El Podrido, Nezahualcóyotl, 13 de junio de 1988).

No sólo eran *punks* quienes tenían una visión apocalíptica del futuro de la sociedad, también los miembros de otras bandas.

> El *rol* de ese tiempo era de competencia: a ver qué bandas eran más *fachosas*, más destructivas. No era exhibicionista, sino de convicción. Si la sociedad me quiere destruir, no le voy a dar gusto, yo mismo me destruyo. Era una acción muy congruente con el contexto... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

E. Los años veloces: 1982 a 1985. ¿Cómo crecen los Mierdas?

Si bien son las conductas/actitudes transgresoras el eje principal alrededor del cual crecen, los Mierdas tienen diversas maneras de extenderse como banda entre las colonias de Neza. Una de ellas, a través de las relaciones amicales y de parentesco. Así, por ejemplo, la formación de los Mierdas de la Clínica 75 fue a través de un miembro de los Reyes la Paz, el Macharras, que conoce al Zombie (quien pertenecía a una banda *rocker* del primer cuadro). Paralelamente, el Robot (Los Reyes) se encuentra con El Rafa (quien vivía a tres calles de la Clínica 75) en la *discotheque* La Golden (Iztapalapa) y se habla de formar otra banda con otra vestimenta.

El Rafa junta al Costras y a su hermano, el Illy, también al Berry, al Ojitos (†),[25] al Caballo (†), al Bizco, al Cara, al Zombie (que jala a Baco), a los hermanos Stray, a la Vero (la única mujer de la Clínica). Todos los chavos tendrían, en ese entonces, entre 14 y 17 años de edad.

Quiero relevar el importante papel que cumplen las redes de socialidad primarias: la familia (parentesco: hermanos, primos) y la escuela. Ambos ámbitos de socialización proponen redes de afecto que se encuentra dispersas entre las diferentes colonias de Neza. Los chavos no inventan redes de socialidad, éstas están dadas, si no predeterminadas por los ámbitos de socialización obligatorios en los cuales viven su existencia como jóvenes.

Otro caso es el de los Aguiluchos. En la colonia de Las Águilas estaba la banda *rocker* Tofintas Band, que tenía como enemiga territorial a los de la banda Boris 19. En la Tofintas estaban el Alemán, el Patas, el Chivo, el Jalisco, el Cepi, el Perico, el Pablo. Este último conoce en la "secu" al Coto (quien tenía 13 años y una "facha" *punk* traída de la Clínica 75). El Coto impresionó a Pablo por su forma de vestir y por los recortes que lucía en sus libretas de notas sobre Sid Vicious. El Coto invita a Pablo a escuchar música *punk* y le pone a Ramones, Sex Pistols y The Clash mientras baila desenfrenadamente. Después, le fue explicando que «ser *punk*» era vestirse anormal,

---

[24] Johnny Rotten de Sex Pistols.
[25] El signo (†) significa que están muertos.

pararse los pelos, pintar los uniformes de la "secu", escupir a las gentes que les cayeran gordas, orinar en las calles. Al poco tiempo Pablo empieza a vestirse así, habla con cada uno de los integrantes de la Tofintas y todos estuvieron de acuerdo en empezar a diseñar sus ropas al estilo *punk*.

Cuando los Tofintas cambian de "facha", la banda de sus enemigos, los Boris 19, los empiezan a respetar y, al poco rato, se les juntan. Un 15 de septiembre ambas bandas se unen bajo el nombre de Mierdas Punks, sector Águilas. Se unieron, como todas las bandas, para ser más, para controlar más territorio y porque aún eran muy *morritos* (entre los 12 y los 17 años de edad). Decidieron que no habría jefes, que todos los integrantes nuevos serían «bautizados» en un rito especial para iniciados (romperle las trusas, escupirles sus genitales).[26] La aceptación de este sector dentro de la banda de los Mierdas se haría con la invitación a una *tocada* en la Clínica 75. A esta *tocada* llegaron los Aguiluchos y otros sectores de la banda que se venían formando simultáneamente: los Devaluados de la colonia Evolución, los Vampiros, los Podridos de Las Vírgenes, los Desastrosos, los Nazis Punks , Los Rotos. Ese día de la *tocada*, sus integrantes se conocieron a través de la identificación mediante la originalidad en la manera de vestir con sus "fachas", en la teatralización de su existencia en el baile y en su locura autodestructiva.

Los sectores se habían formado simultáneamente por un proceso que podría denominarse de «contagio» entre los chavos y los barrios. Así, el mismo personaje que conoció a Pablo, el Coto, es el que conoce al Berry (luego líder de los Nazis Punks/ colonia Aurora norte) y al Cara (futuro líder de los Devaluados/colonia Evolución) y todo en la misma secundaria. En general, así se formaron los sectores de los Mierdas: los chavos son amigos de barrio, de escuela y tienen, además, parientes en otros barrios. Así, llevan su música, su «facha» y su manera de relacionarse con los otros.

Otra manera de crecer para los Mierdas, fue la formación de *facciones* dentro de los sectores más grandes. Al crear especies de minirredes amicales más implicadas en términos afectivo-pasionales, los grupos de chavos pueden establecer sus propias redes de contacto por donde van *rolándola* juntos y con ello, siguen creciendo como banda. Ese es el caso de los Damnificados: Baco (integrante de los Mierdas Punk-75) conoce al Grago, al Calce(tín), al Perdido, al Spay, quienes también viven cerca a la Clínica y se extienden el sector Mierdas Punk-75, creando una nueva facción al interior.

El dominio Mierda también se extendió por medio de *alianzas* que cada sector o facción de la banda hacía con bandas con las cuales compartía territorio en la colonia. Un ejemplo claro al respecto es el caso del sector Clínica 75 y el sector Desastrosos ubicados en la colonia El Palmar. Ambos eran bandas fuertes y poderosas y sus territorios colindaban con los Tabicones, los Vagabundos, los Chacas y los Genios, bandas que pedían constantemente «paros» a los Mierdas para defender sus territorios contra los ataques de bandas foráneas, que también se unían para atacarlos. Así, con

[26] Este rito quedó grabado en el video *Nadie es Inocente* (Sarah Minter, 1987). Hay una escena que dibuja un rito guerrero de iniciación típico: bautizan a un chavito de 13 años, pasa a la banda, pero debe soportar estoicamente que lo golpeen, pateen, lo escupan, orinen y arrastren por la basura entre varios. Este rito de iniciación en los Mierdas sólo tiene vigencia en ese tiempo autodestructivo. No es un rito exclusivo de los Mierdas, proviene de la tradición pandilleril y *porril* en México. Las famosas y odiadas porras priístas tienen también ritos salvajes de inclusión de sus miembros. En algunos casos, han llegado a matar a chavos que querían ser incluidos entre los «porros». No es materia de este estudio el explicar estos ritos.

el establecimiento de alianzas para casos concretos (broncas) con otras bandas de barrio, los Mierdas lograron dominar —hasta el año de 1988 aproximadamente— un territorio mucho más grande que el que sus sectores realmente tenían.

F. El apogeo/el aumento.

Entre 1983 y 1985, los Mierdas siguieron en su *rollo* autodestructivo y se juntaban todos los días en el jardincito de la Clínica 75 del IMSS porque «era un lugar céntrico». Había «un resto de banda, desde las nueve de la mañana hasta las diez de la noche, se iban unos, se quedaban otros». La banda creció de una manera impresionante y en muy corto tiempo, llegando a ser, según el Mito Mierda, entre 500 y 600.

Como dice el I-Ching, «donde se juntan hombres en gran número surgen fácilmente querellas, por eso, en épocas de reunión, es preciso armarse a tiempo con el fin de defenderse de lo inesperado». Los Mierdas no pudieron controlar tener broncas con casi todas las bandas de Neza, la entrada de tantos miembros y el principio de solidaridad intrínseco (lealtad a toda prueba sin necesidad de decidir racionalmente, que proviene de una experiencia ética empática, distinta a la abstracta),[27] junto a la necesidad de legitimar su poder como banda (que en el mundo banderil significa crear respeto a partir del terror que le suscitas al otro), hicieron que los Mierdas adquirieran fama de «malditos». La estructuración por sectores fue un intento por salir de tanta confusión y violencia:

> La estructura por sectores es nomás de los Mierdas, fue la única banda que se hizo así. Es que llegaba cualquier *güey* y pedía un *paro* y se iban todos a la *borregada*, se *embarcaban* en una bronca pesada: ibas y te *rompías la madre* con otra banda. Era un señor *desmadre* y, cuando ves, ya no tienes el control. ¿Quién pidió el *paro*? Pues un *güey* de allá. Y, ¿quién era? Pues yo no lo conozco y nadie lo conocía. Una vez salimos del Consejo,[28] llegamos a la Clínica y el Rafa, el Benjas y el Stray Cats se subieron a la estatua y empezaron a platicar con la banda: es que *vale madres*, cualquier *güey* llega, pide un *paro* y jalan todos como *pinche borregada*. Saben qué, vamos a dividirnos por sectores. Ustedes. ¿de qué colonia son? Nombramos representantes, no jefes porque aquí no hay jefes, que digan yo *le doy tinta* a ese *güey*, la *neta* no. Y cada *güey* que llegue a pedir un *paro*, preguntarle su sector, para ir con los del sector y preguntar si son o no son. Fue una idea mágica, de repente todas las *pinches* broncas empezaron a bajar (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

La primera estructuración delimitó siete sectores: los Ariostitos, los Tiburcios, el X, el

[27] Sólo señalaré al respecto, en tanto no es el tema de este trabajo, que la banda de los Mierdas se encuentra inserta dentro de un mundo juvenil nezayorkino lleno de bandas, que tiene sus propios códigos morales y de relación. Maffesoli (1990: 44,46,52) señala que una característica del grupismo actual en las megalópolis es que entraña un fuerte componente de sentimientos vividos en común y que son éstos los que segregan una experiencia ética. Ésta, contrariamente a la moral abstracta impuesta desde arriba, mana de un grupo determinado porque es fundamentalmente empática o proxémica. La ética sirve de crisol a las emociones y a los sentimientos colectivos. Lo que hace que, mal que bien y, sobre un territorio dado, se ajusten los unos a los otros y, a su vez, éstos al entorno natural/social.

[28] El Consejo, como ya se explicó era el lugar donde los colonos hacían sus asambleas. Entre los dirigentes de esa asociación estaban los padres del Rafa-Punk, siempre muy activos organizativa y políticamente.

Invitación: Secta Suicida S-XX, 1989

Cannabis, los Llaveros, los Warrior's, los Dementes y otras bandas como los Reos y los Boys Rockers que «jalaban» con los Mierdas sin fusionarse totalmente. Un día se dieron cuenta que la banda estaba distribuida por todo Neza: en Las Águilas, Villada, Sor Juana, Esperanza, San Juan, Lago Azul, la Pirules, el Palmar, además del municipio de Los Reyes. La Paz, así como en la Aragón e Iztapalapa (Distrito Federal). En este momento empiezan a imponerse (esto es, a ser respetados por otras bandas) debido al número de integrantes («éramos un *putero* y por eso no nos hacían nada»). Sin embargo, esa salida organizativa a la violencia indiscriminada cargaba con «el odio» que los Mierdas ya habían encubado entre los miembros de otras bandas afectadas. Pues, en este tipo de moral comunitaria, la justicia propiamente como tal, está subordinada a la experiencia próxima, al sentimiento de odio/amor vivido en un territorio dado.

G. El tianguis del Chopo para los Mierdas.

En esos años, gran parte de los integrantes de los Mierdas conocen el tianguis del Chopo en el Distrito Federal. En él reconocen a otros *punks* que también empezaron a llegar por allí: a los denominados Chuchos (que ya conocían algunos en Los Reyes la Paz) y que se denominarían así mismos como Punks Not Dead —que provenían de muchos rumbos del *Defectuoso*—[29] y principalmente de la San Felipe de Jesús, conocida por los Mierdas a través de los grupos de *punk* rock que ya se presentaban en Neza. También conocieron a los FZ de Azcapotzalco, a los Ramones de Tlanepantla y a muchos otros.

El Chopo sabatino fue un lugar público al que los *punks* usaron no sólo para comprar o intercambiar música o información sobre los nuevos grupos internacionales y nativos; lo más importante es que le asignaron una fuerte carga simbólica al vivirlo como el lugar que permitió que los *punks* existentes en el Distrito Federal y en Neza, se empezaran a comunicar con cierta constancia entre sí y se entendieran como parte de una comunidad mayor, imaginaria, la *punk*. Es decir, el Chopo fue vivido —en ese momento— como el espacio de interacción social más importante entre los *punks* porque «no era territorio de nadie», esto es, no pertenecía a banda alguna, era un lugar neutral, que ni los *hoyos* ni otros «huariques» como la *discotheque* de La Golden (en Iztapalapa, terreno de los Chuchos) u otros, tenía.

> El 82 fue un *desmadre* para mí, llegué al Chopo porque me platicaron en el CCH que existía un tianguis de puros rockanroleros. Es cuando el tianguis estaba fuera del Museo del Chopo, de ahí le viene el nombre. Llegamos al tianguis, todo el mundo intercambiaba discos y cassettes, era puro trueque por lo regular. Era todo el espíritu del tianguis, nada de lucro, era exclusivamente intercambio. ¡*Chingón*, llego a mi casa con el disco nuevo! Luego iba cada sábado al Chopo con mi *bonche* de discos para intercambiar, recuerdo que por un disco importado te daban dos nacionales. También te regalaban discos, varias veces me regalaron discos, primero me preguntaban si me gustaba tal grupo, si contestaba con algún comentario, ahí me iba, luego yo regalaba algún cassette como devolviendo el favor, empecé a parlar con todos... El Illy Bleeding, el cantante del grupo *punk* Size me regaló un disco. Estaba yo en el Chopo sentado en una banqueta, se me queda viendo: Tú, andas con los *punks*, ¿verdad? Pus sí, le contesté. Yo tengo un disco aquí, me quiero deshacer de él. Agarra y me lo da, así bien *punk*, desinteresado. Sólo le di las gracias. Él era de los primeros *punks*, pequeño burgueses, eran gente que iba a Europa, al *gabacho*, estaban un tiempo en España y regresaban, eran gente de billete, pero venían aquí con la *onda* desinteresada de estar con la banda, bien leña. El disco que me regaló era de un grupo *punk* sueco del 77, Venus and The Resolters donde cantaba una *morra*, un grupo *chingonsísimo*. Él lo hacía por la *onda* de inculcarlo... El Chopo fue la gran escuela, ahí aprendí que más que el vestido y la *tocada* y todo eso, tenía que convertirse (el rock/el *punk*) en una forma de vida, los *hippies* eran eso y luego ya se adaptó al *punk*... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

[29] El Distrito Federal ha sido objeto de múltiples denominaciones por parte de los *punks*: Disturbio Federal, Defectuoso, etcétera, que en la actualidad son de uso corriente en la chaviza rockera o no rockera.

> El Chopo nos sirvió de medio de información. Antes del 83 la banda no conocía el Chopo. De repente nos llegó la noticia que existía un tianguis de *rockers* y de *punks* y de todo eso. La noche anterior a la primera vez que fui no podía dormir, ya me habían dado la dirección, pero para mí era como una ilusión, toda la noche del viernes sin dormir. ¡*Chales*, qué *onda*! Y ya bien temprano todos, como a las siete y media de la mañana nos fuimos para allá y el Chopo inicia como a las diez. En los camiones que íbamos la gente se sacaba de *onda* porque nunca veía a gente así, tan rara, éramos sucios, *fachosos*, ahora ya es normal, pero antes no. Preguntando llegamos, empezamos a conocer bandas *punks* que nunca habíamos visto en la vida: que los *PND*, los del Molino, los de Santa Fe. ¿Qué *onda* con ustedes? nos decían. Pues nosotros somos de Neza, somos Los Mierdas Punks. Íbamos como siete chavos nomás. Estuvimos todo el día hasta que se levantó, conectando con los dueños de los puestos. Todavía veo a algunos que me vieron llegar la primera vez y me dicen que cómo he cambiado, que antes estaba bien chavito, ahora ando con bigote y barba. Empezamos a ir todos los sábados. Nuestra bandita se puso a trabajar, a limpiar coches o vidrios o a vender chicles o a cantar en los camiones y llegaba el sábado y a comprar cosas, sonido, para la noche que había *tocada* en el mismo barrio. Siempre llevábamos los discos «con algo diferente» para que los pusieran los de los *sonidos*. Llegábamos al barrio a presumir con lo nuevo. Toda la noche escuchábamos el cassette que habíamos comprado. Si no, veíamos discos de grupos *punks chido* o conocíamos a gente como el Ganso, el Chucho (*PND*), yo los veía más *punks* que uno. En ese tiempo aún no usábamos los mohicanos, pero ellos ya traían algo así. También su ropa. Nosotros casi siempre andábamos de chamarra, pantalón negro y camisa blanca con letras y pintura. Ellos ya tenían ropa medio *gabachilla*, con estampados de los Sex Pistols. Nosotros les preguntábamos cómo la conseguían y ellos nos decían que se la habían comprado a dos/tres burgueses... Después los mismos *punks* marginales como el Chucho y la Zapa o el July (*PND*) hacían ropa «acá», chamarras de piel y así, para *punks*. (El Podrido, Nezahualcóyotl, 13 de junio de 1988).

Como puede apreciarse en los fragmentos insertados, varias son las funciones simbólicas que cumple el Chopo para los *punks* nativos. Por un lado, es un lugar de intercambio y conocimiento de nuevo material y "facha" *punks*. La circulación del rock-*punk* en México, como ya se ha sostenido, proviene de los sectores rockeros altos (siempre al tanto de lo último), que entonces tenían acceso al nuevo material musical

rockero internacional por sus propios medios, viajando y comprándolo para traerlo e intercambiarlo o venderlo a chavos interesados en esas tendencias. No sólo eran discos o cassettes o ropa estampada, también fueron ciertos *fanzines* de países europeos los que llegaron por esta vía.

Por otro lado, los *punks* viven también el Chopo como lugar de intercambio cultural y simbólico entre las diferentes colectividades rockeras, allí iban los *hippies*, los *heavys*, los rupestres, etcétera. Esto les permite definir su «nosotros *punk*» a partir de la delimitación de los «otros», los rockeros y saberse, en conjunto, parte de un todo imaginario más amplio, más trascendente a su propia condición *punk*: el ser rockero (como forma de vida y no sólo por la "facha", la *tocada*). Regresar cada sábado al Chopo fue empezar a ritualizar su existencia como rockeros y *punketas*, participar de un grupo más amplio. Significa empezar a conocer y formar parte de la historia del rock en México, de su movimiento, de su subterraneidad, de su memoria colectiva. La música rock/*punk* sirve sólo como pretexto para la comunicación entre las diversidades rockeras y para la creación de ambientes/atmósferas emocionales que unen y posibilitan «que nos reconozcamos en comunión con los otros».

El Chopo también funge de espacio de encuentro y conocimiento entre los *punks* del Distrito Federal y de Neza; esto es, funciona como lugar importante en su interpelación como colectividad diferenciada del resto de colectividades *rockers*. Simultáneamente, el tianguis permite una segunda diferenciación identitaria entre los *punks*, «nosotros los de la banda tal» frente a «los de la banda *punk* tal». Así, la banda de los Mierdas empieza a definirse como banda *punk* diferenciada de las otras bandas *punks* de la ciudad de México (y no sólo diferenciada de las bandas de su barrio).

Como se observa en el fragmento siguiente, los símbolos de distinción entre una y otra banda son la "facha", el arreglo del cabello y la música que escuchan, emblemas que llevarán a extremos para distinguirse (y ser reconocidos y respetados) entre sí. En este momento *punk*, no se trata de vestirse y andar como todos los *punks*, se trata de competir colectivamente para distinguirse los unos de los otros, se trata de usar lo diferente (en música, "facha") y recrearlo en sus cuerpos y actitudes. Este momento *punk* —el de su bajada al Chopo— les permitirá nuevas formas de acceso a la cultura rockera y al desarrollo del *punk* internacional, será un paso importante en el cambio de rumbo que tendría este movimiento en gestación, el paso hacia una actitud más positiva con sus vidas como bandas, a través de la incorporación de la producción cultural como parte de la competencia entre diferentes bandas *punks*. Producción cultural que se disparará en varios frentes: grupos musicales, *fanzines*, eventos culturales (*performances*, exposiciones artísticas) que dan cuenta de la existencia y presencia *punk* en la ciudad.

> El *rol* entre los *punks* era ser original: ponerte una *garra*, hacerle una rasgada, un cierre, que se viera único. Los Mierdas traían una estética propia, era el efecto de los mohicanos rojos y anaranjados y no se rapaban el pelo como los mohicanos clásicos, era una combinación entre mohicanos y Sid Vicious. También el hacer cosas hechizas, las hombreras, los picos, los tornillos, los pedazos de bota incrustados en la ropa eran parte de la estética mierdera. Usábamos mucho los viniles (pieles sintéticas), las pieles de animales, las botísimas de motociclistas, las del ejército y todo negro con efectos blancos que brillaban, corazas, chamarras al estilo Mad Max. Los de la San Felipe de Jesús, usaban la piel y las botas, también telas desgarradas o imitaciones, también muy original. La estética de Tlane era otra *onda*, una más pistolera (Sex Pistols), grandes sacos, camisas blancas, las corbatotas, los peinados hacia arriba, las ojerísimas y los labios negros. Cada quien hacía su estilo y su originalidad. Cuando se hizo la paz entre los Mierdas y los *PND*, ellos tomaron mucho de la estética mierdera. Luego, los *punks* del Distrito se volvieron bizarrísimos. Como que agarraron una combinación de todas las *garras* que había acá y allá (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

H. La socialidad loca de los Mierdas.

> *Los veo en cada tocada/*
> *actuando su papel de malos/*
> *con sus mismas pendejadas/*
> *para siempre estancados.*
> (Atoxxico: *Punk de Mierda*)

Este momento Mierda está caracterizado por una fuerte e intensa socialidad entre ellos mismos y con otras bandas *punks* y no *punks* de Neza y el Distrito Federal. Las diversas tribus juveniles en Neza se crean a partir de la defensa de sus territorios (el barrio, la colonia, la ciudad de Nezayork). La centralidad de esta territorialidad radica en que es usada para significar las fronteras de un grupo respecto a «los otros», asignándosele un valor subcultural (*punk*, maldito, *gandalla*, basura) que el grupo vive como comportamiento/identidad colectivo(a). El *punk* en Neza fue vivido entre cierta chaviza agregada en bandas territoriales como «cultura juvenil»;[30] a su vez, la territorialidad cada vez más extensa que los Mierdas alcanzaron en esos años, les posibilitó una mejor ubicación en el Neza juvenil agregado en bandas territoriales.

Como se ha observado, los Mierdas conquistaron adeptos y miembros a través de la puesta en escena de una máscara terrorífica (en imagen y actitudes) dentro de un contexto compuesto por bandas juveniles, donde «el *rol* era de competencia, a ver qué bandas eran más *fachosas* y más destructivas». Esto remite a adecuar el concepto de socialidad —como forma lúdica de la socialización— propuesto por Maffesoli a este contexto. La socialidad entre los chavos y las chavas del Neza pandilleril se objetiva —como sostiene Maffesoli— en la construcción de redes amicales, pero también en estrategias destructivas de interacción entre las diversas bandas, pues «lo lúdico» no excluye el conflicto, la bronca y la agresividad para con la delimitación del espacio propio y ajeno.

> *Tu viaje hacia la oscuridad ha sido largo y penoso,*
> *y te has adentrado muy profundamente en ella*
> (El Curso de los milagros).

Son dos las caras de la luna, son dos, dice Fito Páez en una *rola*, reactualizando la metáfora pinkfloyesca de la década sesenta/setenta.[31] En efecto, la socialidad —la

[30] Tal cual ellos lo entendían en ese momento autodestructivo. Remito a páginas arriba.

[31] La *rola* del rockero argentino Fito Páez forma parte del L.D. *El amor después del amor*. Fito pertenece a la generación rockera de los ochenta. El grupo de rock progresivo de finales de los sesenta y entrada

Foto: Arturo Fuentes

coexistencia social que prioriza el sentimiento y la experiencia compartidos— tiene dos caras y, como la luna o se está en su lado claro o se está en el oscuro. La oscuridad y la luz no son más que maneras metamorfoseadas de explicar los sentimientos negativos y positivos que cada ser humano expresa en su actuar cotidiano con los otros. Ambas nociones, lo oscuro y lo claro, se pueden vincular de manera productiva con los planteamientos freudianos sobre el *eros* y el *tánatos*. El primero de ellos, *eros*, remite a la búsqueda del placer desde las necesidades vitales y, el segundo, a la pulsión de muerte y a la capacidad de autodestrucción. Así, la comprensión de la socialidad en términos de polaridades está fuertemente anclada tanto en el discurso académico, científico, como en las múltiples formas de autoconocimiento social (Marcuse, 1986). Por último, la dualidad claro/oscuro pertenece por derecho propio a las estrategias para construir diferenciaciones categoriales en el imaginario rockero de los jóvenes, a partir de la grabación de *El lado oscuro de la luna* del famoso grupo de rock progresivo Pink Floyd. Así, la oscuridad es simplemente la ausencia de luz, como el miedo (en sus múltiples formas de manifestación agresiva/violenta) no es sino la ausencia de amor.[32]

de los setenta, Pink Floyd, tiene entre sus obras musicales destinadas a no perecer por generaciones, «El lado oscuro de la luna» metamorfoseando con esa imagen la existencia de dos lados (el luminoso y el oscuro) en el ser humano y la sociedad.

[32] La falta/ausencia de amor que todos los seres humanos sentimos, se ha formado por diversas razones relacionadas con historias personales y colectivas experimentadas en diferentes ámbitos de interacción social. Marianne Williamsom (1993) diría que son "nuestros infiernos individuales y colectivos". Es como un mundo que sentimos que nos presiona desde dentro y desde afuera, dando constantemente falso testimonio de la insensatez del amor en el actuar humano. Desde la psicología y el psicoanálisis se ha insistido mucho en las patologías y/o zonas oscuras del ser humano y en las causas de las mismas. Aquí se quiere subrayar que ambos lados coexisten en las personas y ambos lados se despliegan en los grupos donde se actúa como sujeto colectivo.

Cuando la cara luminosa se expresa, es posible acceder al lado creativo del ser humano, en relación, en colectivo; con la oscura en aspectación, se expresa el lado agresivo, cerrado del grupo. En la primera, las sensaciones y sentimientos afectivos/amorosos se imponen al miedo/terror que provoca la «falta de amor» del lado oscuro del corazón. Lo luminoso se expresa básicamente al interior de la banda de los Mierdas, en la socialidad interna, en la implicación afectiva-pasional de sus miembros. Lo oscuro se manifiesta en la relación de la banda como colectivo con las otras bandas de Neza, en el miedo que se expresa al otro a través de su agresión y destrucción.

Lo oscuro impide la llegada de la luz y paraliza el acceso a la libertad de «ser» respecto a la «sociedad» de la que se desea diferenciar/escapar. Los *punk*ies nezayorkinos, al igual que otros *punk*etas, creyeron acceder a la libertad del individuo cubriéndose de una máscara para espantar el miedo interno que suscita estar inmerso en la violencia colectiva y societal de Neza.

A "punta de madrazos", broncas, abuso de drogas y muertes violentas, los Mierdas llegaron a dominar gran parte del territorio nezayorkino. La máscara agresiva dio resultados inmediatos, «respetados y temidos» por los otros/las otras bandas —que sólo en 1985 superaban el número de 130— y por la misma policía.

> Los Coquetos eran una bandita de «discolocos» que se juntaban frente al Palacio Municipal. Una vez estaban como 50 de ellos y llegaron como seis de los Mierdas y los Rotos por detrás del Palacio Municipal y los sacaron en tendida a punta de cadenazos, piedras y tabiques. *Güey* que encontraban se lo acababan anunciándose: ¡Mierdas Punks y Rotos! Y nadie se atrevió a acercárseles. Dicen que los *tiras* desde el Palacio, *sacados de pedísimo*, no sabían *ni qué marca* con los *güeyes* que acababan de entrar a la explanada, ni las manos metieron.. Otra vez, contra los Porfirios —desde ahí nos tomaron un poco de respeto—, después del *revoltijo* que se hace con los *cocolazos*, un *morro* de ellos llega corriendo y confunde al Lalo y al Rápido con los de su banda y agarra el Lalo y le estampa un tabique así en la cara y se la deja plana, le voló la nariz... ¡Era nuestra época *gandallita*, no había quien nos parara! (E.T., Neza, 14 de agosto de 1990).

El precio de este botín fue muy alto: muertes, carcelazos, traiciones, periodicazos estigmatizantes. Sin embargo, conseguir como banda un mayor respeto por parte de las otras bandas en ese momento, terminó convenciéndolos, de que en efecto, eran «tan malditos» o tan «gandallas» como la máscara que levantaron para defenderse de los otros.

Los actos agresivos provocan en "el otro" reacciones igual o más agresivas, esto es, las denominadas revanchas o venganzas. Las broncas que provocaban los Mierdas en las *tocadas*, en los barrios, les eran devueltas en forma colectiva o personal. Muchos miembros de los Mierdas fueron declarados muertos en vida por otras bandas, baleados, masacrados o muertos. Muchos de ellos vivían en la paranoia total por un buen tiempo y debían cuidarse todo el tiempo de no pasar por territorios enemigos:[33]

[33] Aún hoy, que la banda está en extinción y que sus miembros están insertos, de alguna manera, en el sistema productivo y reproductivo de la sociedad, muchos de ellos no pueden ir a determinados barrios y aún están temerosos de las posibles venganzas de «antaño».

Hubo un tiempo en el que ya no podíamos salir de la casa: dos veces le *roquearon* la casa al Rafa Punk, a mí, como tres veces me zarandearon los Patanes por la espalda y de a montón. Yo salía de mi casa y para *desafanar* cualquier bronca me iba caminando por dentro para no toparme con barrio Adán, me salía del camellón y ya me cuidaba de los Patanes. Y me venía para acá y me cuidaba de Los Rotos, llegaba al barrio y me pasaba de la otra acera porque en ésta estaban los Gabachos. Los Grillos y yo no podíamos pasar en la misma calle, teníamos bronca con los pesados del barrio, con los Pulqueros y con el Escuadrón de la Muerte, había un *chingo* de broncas (E.T., Neza, 14 de agosto de 1990).

En ese momento la agresividad contra los *punks* y contra los Mierdas en particular los hacía blancos vulnerables de revanchas con cualquiera que vistiera como ellos:

Llegamos a la *tocada*, andaba tomándome una cerveza, llegaron Los Rebeldes, que nos confunden con los Apestosos porque íbamos todos bien *fachosos* y con los pelos de punta. Los Apestosos eran un Sector de los Mierdas que se diferenciaban de todos nosotros porque vestían *fachosos*. Me puse a meter paz: —No, que nosotros no somos, nunca nos hemos *manchado* con ustedes, ¿qué *onda*? ¿cuándo les hemos hecho algo? —No, que ustedes. quieren ser la ley del barrio, nos respondieron. Como a dos metros, un chavo de ellos agarra un botellazo y que lo avienta en plena *jeta* de otro que empieza a sangrar. —Cálmense, no es para tanto, estamos en el barrio. Nos tiraron un botellazo, luego unas piedras, no, ya pus sobre de ellos. Como que todos estábamos ya enojados y nos *prendimos* y que los *correteamos* hasta su barrio y que se meten a sus casas y sacan armas. Nosotros no teníamos en ese tiempo, ni pistolas, ni nada. Nos disparan, mi error fue cubrir a unos chavitos que iban bien pequeños, como de nueve años, los quise cubrir con el cuerpo, doy la espalda y que siento, así, caliente, que me faltaba el aire, que me desmayaba. Me recogieron, yo creía que era un piedrazo, pero sentí que se me iba todo el aire, veía nublado. Te dieron un balazo. Me espanté muy *gacho*. Me *llegó la chingada*, pus está bien. Ya estaba *hasta la madre*, burlándome yo de la muerte, de todos modos aquí nomás se viene a sufrir y perdí el sentido. En el Hospital no me sacaron la bala... Cuando salí del hospital sentí ganas de venganza, ahora voy a volverme malo. Yo no había sido *manchado* con los chavos, ahora aunque no me hicieran nada llegaba con un envase de refrescos, de *cagüama* y, ¿qué me ves?, ¡plas! en su cara, les daba otra imagen de mí. No, pus este cuate es bien *manchado*. Y en ese tiempo que me compré un arma con la mafia, una escuadra calibre 22 y hubo otra bronca donde balacearon a un cuate, al Zurdo, estaba gruesa la balacera y yo ya tenía el arma y apunto y plas, plas, plas. La violencia en ese tiempo era como moda, todos peleándose por cualquier cosita. Hubo broncas hasta por una *mona de activo* y por una *quemada* de cigarro. Hasta la fecha ha habido broncas por pendejadas, por querer ser la ley del barrio.... (El Podrido, entrevista con Feixa, 1991).

Los códigos de socialidad en esa microsociedad banda nezayorkina remiten al lado oscuro del corazón. El territorio y las hembras se llevan a cualquier evento que la banda realice. El barrio/territorio está interiorizado en sus movimientos, en el caló más próximo, en la manera como se visten; hay que defenderlos de posibles agresiones de parte de otros colectivos. La creencia común que el ataque (simbólico/físico) adelanta —y frena— cualquier posible agresión de parte del otro como una de las mejores estrategias para defender el barrio, no permite encontrar salida a las imágenes y vivencias circulares agresivas como «bronca»/»venganza»/nuevamente «bronca», y así, cual video de una película que ya se (vi)vio, y que aburre y tiene un precio muy alto, con pérdidas emocionales, culpa por las mismas y por estar vivo:

El Benjas ve la bronca y *chin*, se sale *en putiza* y se mete en terreno de los Gabachos y por ahí le dan una zarandeada de aquellas. Era bien menso para correr. Nosotros ya habíamos *desafanado* la bronca, salimos limpios todos. Estábamos en el Vivero[34] y llega el Macharras gritando: ¡No *manchen*! Voy caminando por el camellón y de repente veo cómo se mueve un bulto de basura, me asomo y era el Benjas Punk todo acabado, que agarro y me lo llevo a las *talachas* a lavarlo, cubetas de sangre. En esa época fue de las muertes más sentidas de la banda. Se acuerdan un *chingo* de los que se quedaron en esa época porque sí se quiere, es el *rol* de que es la segunda familia, muchos ya no viven en sus casas. De repente se ponen a recordar a algún muerto en la borrachera, ya estás allá y, al rato, vamos nosotros... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

Al fondo de la oscuridad parecen haber llegado cuando empezaron a bronquearse no sólo con sus tradicionales enemigos, también con sus aliados y entre ellos mismos, haciendo crisis, así, en sus propios valores de lealtad y solidaridad internos:

Hubo una bronca entre la misma bandísima, bajábamos a terreno de los Rotos[35] y no se qué bronca hubo con alguno de ellos. Yo les hablaba a todos y les decía que cómo me iba a ir contra esos *güeyes*, que yo me quedaba neutral, como el Lalo y el Zombie. En uno de esos días que me encuentro de repente caminando por una calle de los Rotos y que agarro y que aviento piedras gritando: —Yo no, si fueran otros sí, pero contra los Rotos no. Y que agarro y me voy caminando. Después los Rotos me andaban cazando porque me vieron. Se llegaron a armar unas campales, dos/tres de los Mierdas acabaron siendo golpeados por los Rotos y dos/tres Rotos por los Mierdas, tanto en terreno Roto como acá. *La neta*, toda esa época fue muy autodestructiva, muy loca... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

El infierno no tiene cabida en un mundo cuya hermosura
puede todavía llegar a ser tan deslumbrante
y abarcadora que sólo un paso la separa del Cielo
(El curso de los milagros).

La socialidad no sólo se vive desde el lado oscuro del corazón, también y simultáneamente, desde el luminoso, el amoroso. Es ese «momento divino» en el que el mismo guerrero baja la espada para encontrar el perdón, la compasión, la paz, la bondad, el júbilo, la aceptación, la entrega, la unión en «el otro» cercano, íntimo, confiable, en la banda. La socialidad interna en la banda parece —como sostiene Maffesoli (1990) para los microgrupos europeos— «sacralizarse». El barrio, lo próximo/lo cercano (la chaviza que allí habita) y el *punk*-rock crean situaciones, atmósferas (ambientes de emociones y sensaciones) que sirven de lazos de unión entre el conjunto de los Mierdas por los vínculos emocionales profundos que crean entre los miembros del grupo. Son los sentimientos compartidos (amor/odio) que a modo de vínculos invisibles sirven de soporte al «estar juntos». Maffesoli denomina a esta fuerza agregativa y subterránea de

[34] El Vivero era una casa del papá del Rafa Punk que tenía vacía y dio por muchos años a la banda de los Mierdas. El Vivero les servía de todo a la banda, para esconderse, curarse, hacer el amor, escribir, reunirse, etcétera. Durante la época en que los Mierdas se embarcan en su aventura con las Bandas Unidas de Neza contra la *tira*, el Vivero servirá como casa de reunión entre las bandas.

[35] En ese momento, los Rotos eran una banda *punk* que se había fusionado con los Mierdas como sector.



Portada de fanzine: Syntoma, 1994

la socialidad contemporánea en las grandes ciudades como «lo divino social».[36]

Lo «divino social» es lo que permite a los Mierdas en el contexto del Neza juvenil pandilleril (lo frío/lo inhumano) «recrear cenáculos en los que se está caliente». A través del hecho de «estar caliente», la banda domestica y se aclimata a la vez a un entorno físico y humano como el de Neza que, sin él, sería amenazador.

Las situaciones que se viven en común hacen una variedad de atmósferas emocionales que quedan perennizadas en la memoria individual y colectiva de la banda. A la vez que se aprende a odiar destruyendo o matando al otro, se aprende a amar, a valorar la vida. Es más, es en las situaciones duras, penosas y conmovedoras, donde se enfrenta a la muerte, cuando la banda funciona como una «comunidad emocional». Es allí donde con mayor fuerza se presta atención a lo que une, a «la unión pura sin otro contenido», diría Maffesoli (1990: 47), «unión para afrontar juntos de una manera casi animal, la presencia de la muerte, la presencia en la muerte». Es en el balazo recibido; en la multitud de golpes dados; en la oscuridad de las calles que se deben atravesar corriendo sin ser alcanzado por las bandas enemigas; en el «no me abro» de esta bronca; en el rescate o venganza a un compañero que cayó en manos de otra banda; en los carcelazos y en la no delación; en los silencios cómplices frente a algún acontecimiento nefasto vivido en común; en las muertes (por bronca o por droga) de la banda; en suma, es en las heridas abiertas del grupo donde se viven los sentimientos más profundos que crean los valores más «netos» y por ello «reales».[37]

> Estaba con las Sioux, con los demás del sector Caravana, en una calle cerquita de donde Los Rotos estaban tomando, al Lalo le gustó siempre mucho el tequila, llegaron los Dementes a pedir un «paro»: ¡no, que tenemos bronca! Ahí van, se meten por la López Mateos. Lalo siempre iba por delante en las broncas, les avienta la botella a los tipos esos, uno de ellos se voltea y así nomás, ¡pas! al pecho y lo tumbó. Cuando vieron el balazo dos/tres se sacaron de *pedo* y pun, salieron en tendida, entonces, el Lalo, así como estaba tirado, alcanzó a agarrar al Rápido: —¡Tú no, *puto*, tú no me vas a dejar morir solo! Y el *pinche* Rápido se le queda viendo y se queda, con miedo y todo se quedó el *güey*... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

Son, precisamente, esas experiencias en donde la pulsión por estar juntos y «darse calor, darse codazos, rozarse mutuamente», ese «querer vivir», es valorado e interiorizado como tal:

---

[36] En realidad saca la idea básica de Durkheim y la ubica como un aspecto de otra característica más abarcadora de la socialidad: la potencia, esto es, «el querer vivir». Idea que, a su vez, asume de la propuesta vitalista: «hay vida en vez de nada», como afirmación al querer vivir en sociedad. Como se ha sostenido varias veces, el planteamiento total de Maffesoli respecto a la socialidad está construido en polémica a otra dimensión, la de «lo social».

[37] En contraposición a la moral social, la comunidad emocional, como se ha visto más arriba, crea su propia ética y solidaridad comunitaria.

> A veces pienso que me puedo morir de otra cosa, de alguna radiación solar, de una bomba nuclear, de cáncer y no le tengo miedo a la muerte, sé que en algún momento me va a llegar. Pienso que la única realidad es la muerte porque comprendes el valor de la vida. (El Podrido, entrevista con Feixa, 1991).

Indudablemente, éstos no son los únicos momentos que viven los Mierdas en forma colectiva. La pulsión por estar juntos se realiza también dándose amor: esto es, creando escenarios para poder darse calor, codazos, roces, camaradería, sexualidad, siempre bajo el fondo musical de una *rola*:

> ...en un alucine del Ojitos, el *carnal* del Cebollas, me cambiaron el apodo, de Carnicero a ET. Una vez, a escondidas nos metemos a mi cuarto, todos *activando* y *chupando*. Les digo: "no hagan ruido, no vayan a despertar a nadie en casa, aquí oímos discos a bajito volumen y estamos *chingón cotorreando*". Que apago la luz y digo: —Vamos a alucinar, *chin*. Todos viajando. Se para el Ojos: —¡Ese güey se está transformando en un extraterrestre! Luego yo tenía colgadas en mi cuarto unas calaveras y un tótem de plástico. Se armó un escándalo, despertaron a mi jefa y fue peor, es agresiva y los corrió... Se me quedó lo de ET, también porque estaba de moda la película El extraterrestre (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

> El *rol* era estar todo el día en casa del Robot, oír un resto de grupos *punks*, porque ya entre todos juntaban un resto de material, grupos que ya ni los discos han de existir. Algunos *chemeando*, otros tirados, así... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

> Ese año conocí al Zombie, él era mi compadre a la hora de salirnos a las *tocadas*. Mi primera borrachera fue con el Zombie. El tenía 15 o 16 años, yo 14. El quería aprender música de mí y yo quería aprender mañas y todo eso con él. El venía con su *diablito* y su pantalón de peto y playera, bien mugroso. Él no acabó la primaria, pero era bien *leña*, éramos como hermanos, hasta ahora. Una sinceridad a toda prueba, él me decía mis defectos, yo le decía los suyos y después de pelear un rato ya acabábamos de cuates y nos íbamos por ahí a acabar el *rol*. Había un momento que él no tenía, yo le daba y al revés. Era mi hermano de la calle. Cuando nos vieron mucho juntos, ya el entraba a mi casa a comer y yo a la suya. A veces llegaba temprano con él los domingos, me invitaba un jarro de café y sacaba la grabadora y ahí estábamos, nos poníamos a oír *Perro de dos cabezas* de *Status Quo* a todo volumen, viendo pasar a la gente y tomando café y así nos la pasábamos todo el día... (E.T., Neza, 14 de agosto de 1990).

> Lo que más emoción causaba a la banda eran las excursiones. Íbamos a Cuernavaca, a Apotla, a balnearios. Se hacían cada cierto tiempo pues faltaba dinero. Desde el viernes en la noche esperábamos el sábado con alegría, ya tomando todos para irnos bien crudos a la excursión. Recuerdo que en la de Apotla, Morelos, todos llevaban comida, refrescos, bebida. Todos íbamos bien sucios. En el camino todos íbamos echando *desmadre*, unos *activando*,[38] otros fumando mariguana, otros meando en envases de botellas o abrían las ventanillas y sacaban las nalgas por fuera e iban cagando. Llegamos al balneario y todos a la alberca a meterse con los pantalones engrasados y bien sucios y dejar el agua puerca.

---

[38] *Activar.* Es inhalar alguna sustancia química industrial.

Ese día nos agarran los de seguridad y dicen que limpiemos la alberca. Éramos 20 y nos agarramos a golpes con ellos... Las chavas haciendo la comida mientras nosotros peleábamos. Al regreso fue lo más padre, ya era oscuro y cada quien agarraba su asiento con una chava y pus todos venían *fajándosela*. A una chava la descubrieron mamándosela a un compa y todos cagados de risa. En las paradas de los pueblitos bajábamos a comprar mezcal o pulque y así tomando y agasajándose a la chava que iba con uno. Siempre oyendo música... Al otro día nos volvíamos a juntar para contar nuestras hazañas con las chavas... (El Podrido, entrevista con Feixa, 1991).

Cuando con la banda se organizaron las primeras experiencias sexuales de más de uno, muchos no sabían cómo empezar o cómo acabar. Nosotros íbamos a una cafetería muy seguido porque eran nuestros valedores los dueños. Íbamos bien *fachosos* y los ayudábamos a atender a la gente y te daban una propina acá. Llegaba la Tepo, una nena, y una vez los desgraciados me encerraron con ella en el baño y yo estaba aterrado, viendo que no me dejaban salir. Ella me empieza a abrazar y ya empecé yo también a manosear y empieza todo el *coto* y me pregunta: —¿Verdad que no lo has hecho? —No. Ay, me *rayé*. También conspiraron contra el Zombie y que le avientan a la misma *morra* otra vez y los dejaron encerrados todos una noche con candado. Al día siguiente los encontraron muertos de hambre. Ella era así, un *coto*, estaba medio fea, pero tenía todo en su lugar. Y además la oportunidad, porque todos a esa edad se ponen a presumir: que yo lo he hecho, que con dos/tres viejas y no... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

...la bronca se arma, creen que yo soy el jefe y me avientan un envase de cerveza en la cabeza, siento sangre. La banda ve que me están masacrando y se desata todo. Unas chavas que estaban allí y que las conocimos recién allí que nos salvan, pues ellos eran más, eran como 30 y nosotros 12, que nos sacan y nos meten a su casa. Empezamos a platicar con ellas. —No, préstenos sus discos que les hemos visto bailar y que nos gusta como bailan. Y una de esas chavas, Mónica, más tarde se hizo mi novia y ya empezamos a *cotorrear*. Era diferente a mí, era de esas chavas sencillas que no sabía ni que *onda* con la calle y de repente empezó a cambiar mucho, se empezó a pintar el pelo, a vestir bien *fachosa*... (El Podrido, entrevista con Feixa, 1991).

La socialidad amistosa también se da entre los Mierdas y otras bandas *punks* que empiezan a conocer en las *tocadas* y en el tianguis del Chopo. Los Ramones de *Tlane* son sus amigos desde el 1983/1984, conocen a los Chuchos (luego Punks Not Dead) con quiénes se amistarán y enemistarán durante años en forma bandosa hasta convertir aquella rivalidad en competencia cultural a finales de los ochenta. Los *PND*, después de conocer el cambio de rumbo del movimiento *punk* internacional y de sus viajes a Tijuana, priorizarán la producción cultural como forma de relacionarse con las demás bandas *punks*, con ello crean una fuerte división entre ellos (la élite cultural y al tanto de lo último en el *punk/hardcore*) y las otras bandas *punks* «bien vicio y bien agresivas».

I. La transición hacia la construcción: «Sábado de Mierda»/»Nadie es inocente».

A fines de 1985 e inicios de 1986, los Mierdas tomaron conciencia de la triste realidad de encontrarse actuando de la misma manera que «la gente» (las otras bandas/la sociedad) que los criticaba, todos los días el mismo círculo de destrucción y muerte, para volverse a levantar al siguiente día y repetir las mismas conductas antisociales y autodestructivas. Varios fueron los hechos que empujaron a esta nueva conciencia Mierda: las idas al Chopo les descubrieron un mundo *punk* que había evolucionado desde los inicios de los ochenta, el *hardcore gabacho* no sólo les planteaba una nueva "facha", sino también otra actitud ante la vida, la de luchar por vivir y no destruirse; la filmación de una película y un video en donde los protagonistas eran los mismos Mierdas *Punks*, suceso que les serviría de espejo a su propia destrucción; el encuentro con grupos *punks* vascos como la Polla Récords y el Eskorbuto que cantando en español sacudieron las mentes de los líderes Mierdas; el denominado «Perlazo» o el encarcelamiento de 60 miembros de la banda; y, por último, el temblor de 1985 que los compelió a vivir una experiencia solidaria con el pueblo de la ciudad de México.

El cambio de mentalidad por parte de los Mierdas fue un proceso largo que duraría hasta el año 1987 aproximadamente. Durante el 85 los Mierdas *Punks* protagonizarán una película (*Sábado de Mierda*, producida y dirigida por Gregorio Rocha) y un video (*Nadie es inocente* de Sarah Minter). Ambos cineastas contactaron con el sector Aguiluchos de los Mierdas. Éste tenía los miembros más *morritos* de la banda y jalaron a toda la banda para la filmación. En esta película y en el video participan no sólo los Mierdas sino algunas bandas aliadas a ellos.

Dos parecen ser las enseñanzas vitales experimentadas por ciertos líderes Mierdas: por un lado, la trama de la filmación y la filmación misma, posibilitó trabajar la idea de la unidad de las bandas contra la policía, contra la autoridad. Los dos nuevos realizadores al invitar a los mismos protagonistas sociales a dramatizar su situación, crearon una atmósfera catártica en términos colectivos. Los protagonistas coinciden en señalar que el «testimonio» de la banda está en la película.

El testimonio de la banda está en la película. Uno nunca se va a imaginar que podían haber pasado esas cosas, pero sí pasaron. ¿A poco sí es cierto? Pues uno lo vivió, lo ha sentido en carne propia: plomazos, piedrazos, balazos, todo lo ha sentido uno. ¿Cómo ves? (El Podrido, entrevista con Feixa, 1991).

La trama de la película es futurista, es Neza después del año 2000. En la ciudad hay un estado de terror generalizado por bandas de chavos que asaltan. Dos son las historias pequeñas que corren paralelas, la de un policía y su hijo pandillero y, por otro, el enfrentamiento entre dos bandas, una *rocker*, otra *punk*. Para las escenas de esta última los realizadores utilizaron no sólo a la banda de los Mierdas, quienes eran los *punks* de la película, también utilizaron a bandas aliadas: los Reos, los Warrior's, los Adanes, los Fugitivos y los Boys Rockers, quienes fungieron de *rockers*. Las batallas entre ambos bandos fueron de un realismo inusitado, sobre todo, cuando llegó la «tira» contratada especialmente para la película:

Algunos golpes más o menos realones, dos tres *güeyes* se *rompen su madre* y de repente llega la *tira* y se ve la corretiza. La banda aprovechando que la *tira* estaba comprada, empezó a *mentarles su madre*, aventándoles *chingaderas*, rompiendo el parabrisas... y de repente, la *tira* se *saca de pedo* y ya se interrumpió esa secuencia, pero se grabó un buen pedazo. Cae la *razzia*, dos tres escondiéndose abajo de los carros, se ve al Rafa que se esconde con un perrito, el perro se asoma y se ven las luces de los faros corriendo por arriba y el perro se vuelve a agachar. En un lugar donde se escondieron *punks* y *rockers*, había conatos de bronca a cada rato y se para un *punk* y dice: —Allá afuera nos estaban correteando pero aquí estamos solos. Las bandas deben estar unidas contra la policía. Se estrechan las manos y empiezan a caminar todos juntos, *punks* y *rockers*, hasta el peñón. Tomas bien locas: música de *PIL* y de Vicente Rojo, bien experimental: el Gato se crucifica de cabeza, otros juegan sobre la cruz: hay una serie de metáforas y se ve el brillo de la ciudad cuando explota, como después de un holocausto. Ahí acaba el mito, es una tirada a la ficción, pero con la idea —bajita la mano— de la unión de bandas. Todo el tiempo de la filmación tuvo mucho que ver con que después se hiciera funcionar el *BUN*... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).



Página de fanzine: *Anónimo*, 1988

Por otro, a través de Sarah Minter los Mierdas conocen los denominados *fanzines punks* y con ello se empiezan a preguntar por lo que había pasado en el movimiento en los ochenta.

> Por primera vez yo conocí los *fanzines*, unos eran de España, otros de Alemania, empiezo a ver qué *onda*. Que el maltrato a los animales, que el símbolo del amor y de la paz—que yo creía que sólo usaban los *hippies*. Pensé que eso era más consciente y me empecé a dar cuenta de la realidad, que yo estaba dormido, no sabía si el problema de destruir... mejor era destruir a los gobiernos. Empiezo a leer, empieza a cambiar mi mente y empiezo a salir más seguido a *conectar* música, a ir a más conciertos en el Distrito Federal, porque no salíamos de Neza casi nosotros... (El Podrido, Nezahualcóyotl, 13 de junio de 1988).

El salir más seguido al Chopo fue *conectarse* con información nueva que venía de otras partes del mundo. Pablo y otros chavos reciben simultáneamente por varios canales las nuevas propuestas del *hardcore/punk* y del movimiento *punk gabacho*, europeo y sudamericano. Para los Mierdas de Neza, es más impactante un grupo que cante en español que grupos con mejor sonido musical como el Exploited, los Dead Kennedys o un *GBH*. Estos últimos les llegaron vía los chavos que salían a trabajar al «otro lado» por algún tiempo y también por el Chopo. Sin embargo, fueron grupos vascos como La Polla Records y el Eskorbuto, que cantaban en español, los que fueron haciendo entrar «en razón» a los Mierdas al cuestionarles —por medio de las letras de sus *rolas*— su propuesta autodestructiva. La «realidad» del País Vasco —esto es, las vivencias de la chaviza vasca en relación al Estado y gobierno español— se les hizo más afín a lo que vivían en Nezayork. Los grupos nativos, como el Solución Mortal (el mejor grupo de *hardcore/punk* en territorio nacional) y los mismos grupos que empezaron a *botar* los *PND* del Distrito, se les hacían más accesibles que grupos más vanguardistas[39] (el Crass, por ejemplo) que gritaban en otro idioma.

> En aquel tiempo ya habían llegado noticias de España, de Eskorbuto, de la Polla, del Vómito Social, del *RIP*. También llegaron de la *onda* pacifista grupos ingleses como el *GBH*,[40] del Exploited: no guerras, no armas. También llegaron noticias de un grupo de Tijuana, el Solución Mortal. Ese grupo era el reverso del *punk* autodestructivo, ahora decían no a los juguetes bélicos, no a las drogas. La banda escuchaba atentamente y se *clavó* en la música y letras, pero en el barrio la violencia es normal y se volvió a *clavar* en la violencia, ver a los enemigos, agarrarlos entre todos y darles una paliza, era una especie de terapia el *mancharse*.[41] La mentalidad de la banda empezó a cambiar, pero la violencia ya se quedó... (El Podrido, Nezahualcóyotl, 13 de junio de 1988).

A los Mierdas no sólo les conflictuaba todo el *rollo* pacifista y constructivo, no podían ser muy consecuentes con él en una ciudad como Neza y, menos, con las deudas a las demás bandas. Quisieran o no, estaban inmersos en la violencia nezayorkina. La mayoría se sintió identificada con el cuestionamiento a instituciones socializadoras o domesticadoras como la escuela, la policía, los partidos políticos, etcétera. Sin embargo, no todos los miembros estuvieron de acuerdo con el cuestionamiento político a la institución religiosa que el *hardcore* —en español— proponía:

> Empezamos a oír a grupos mexicanos, el Solución Mortal, el Histeria, los Defectuosos, la Virginidad Sacudida, que hablaban de salvación para uno mismo. Los Defectuosos tenían canciones antirreligiosas, decía (cantando): «el cura quiere que me vaya yo/ a misa de seis/ a misa de seis/ yo no sé ni rezar/ yo no sé ni persignarme/ yo no sé qué hacer/ que soy un anarquista/ que soy antifascista/ que soy antirreligioso...antirreligión/ anticonservador». O sea que ahora estaba uno en contra de la religión, muchos chavos decían «me autodestruyo» pero iban a misa. En esos tiempos uno sí estaba *clavado* en eso, pues desde que naces tus padres te inculcan que hay una virgen, que vas a la iglesia, a misa de seis y todos iban y, de repente, ya no, la *neta*, quién sabe... (El Podrido, entrevista con Feixa, 1991).

---

[39] El *hardcore* fue una de las propuestas más radicales en términos musicales e ideológicos del *pospunk*. Retomaron gran parte de la propuesta *hippie* y *yippie* (esta ultima la más radical y combativa del movimiento sesentero), desarrollándola al calor del feminismo europeo y norteamericano de los ochenta, de las luchas homosexuales, de las comunas productivas en términos alternativos y del renacimiento anarquista de los ochenta, los colectivos. El colectivo Crass fue mucho más que un grupo musical de *hardcore*, fue un auténtico colectivo anarquista el cual apoyaba la acción directa y la acción cultural por medio de sabotajes, luchas de resistencia, ocupaciones y promociones de material subterráneo, con su propia casa de grabación, su propia editorial y todo esto en una «granja-cuartel» de las afueras de Essex, especie de comuna, donde convivían artistas, músicos, escritores, poetas, etcétera. De esa experiencia salen dos grupos de *hardcore*, además del Crass, muy conocidos en México, Poison Girls y Cartílago Palpitante. De todo esto se enterarán primero los chavos *punks* de Tijuana —quienes conectan a través del *gabacho* y después directamente a través del obsoleto correo— y por medio de ellos, los *PND* (Distrito Federal) que harán contacto con los de Tijuana.

[40] *GBH* era la clave que usaba la *tira* inglesa para registrar a los que son apañados por riña callejera. Significa entonces: arresto por riña callejera.

[41] *Mancharse:* significa abusar del otro. Agarrar entre varios a otros o introducir piedras u otras armas dentro de una riña es *mancharse*. Masacrar al otro también es *mancharse*.

Estos grupos sirvieron, al igual que la filmación de la película y el video, como catarsis a la banda. Sus letras perfectamente entendibles para la chaviza *punk* les hablaban de depresión, de luchar contra las instituciones que los aplastan, que el *punk* no se trataba de "desmadre" y, que había que luchar ahora contra el apocalipsis que se gestaba y generaba desde las esferas del poder político.

> La Polla y el Eskorbuto metieron conciencia política, fue todo un descubrimiento, además en castellano. El Rafa y el Rápido me introdujeron a la Polla: —*Güey* hay un grupo nuevo que debes oír, tocan *punk*-rock y dicen que comas mierda con proteínas. Iban que ni pintados para los Mierdas. Me prestaron el *Salve* y nos enamoramos de la cinta, la oíamos todo el día. Además tocan fresco, usan de todo, tocan rock pesado y, de repente, meten algo de metal, de *pop*, de *reggae*, de *hardcore*, son un *desmadre*. Fue muy tonificante oír grupos de otros lados. Y las letras, con las letras poco a poco fueron entrando las ideas... (E.T., Neza, 14 de agosto de 1990 y Baco, entrevista con Feixa, 1991).

Otro de los acontecimientos importantes en el cambio de actitud de los Mierdas fue el «Perlazo», encarcelamiento de 60 miembros de la banda por una bronca ajena entre los Warrior's (aliados a los *MP*) y los Búfalos. Los Mierdas pagaron por ello sin haber intervenido. La mayoría de ellos fueron dejados en libertad en lapsos cortos, sin embargo, todos recibieron golpes por parte de los judiciales, algunas de las chavas más grandes fueron violadas[42] y otros fueron compelidos a firmar un acta declarándose culpables, siendo encarcelados en el reclusorio La Perla por ocho/nueve meses, al cabo de los cuales los soltaron «sin culpa por haber sido golpeados y obligados a firmar». Éste fue un golpe terrible para la banda, todas sus mañas, usadas con los policías municipales, no les sirvieron para «desafanarse» de este cuerpo policiaco al que usan para «bajar» a las bandas, «acabando» o «refundiendo» a sus miembros. Al encerrarlos y pegarles sin dejar huellas exteriores, al asustarlos con inculparlos de delitos graves, al violar a sus «nenas», al forzarlos a salir fotografiados con armas en periódicos amarillistas, se les humilla como seres humanos. Algunos de ellos fueron encerrados por meses en una cárcel para adultos cuando aún tenían 18 años recién cumplidos, como dicen ellos mismos, una cosa es estar jugando a pandilleros, otra cosa es vivir con delincuentes de verdad:

> Fue tiempo perdido, salí con 19 años y fue otra vida. Menos de un año encerrado, pero cambian un *chingo* las cosas, la perspectiva que tienes. Y es que tratas con lo pesado de a de veras, no con jaladitas de que el pandillero y acá. Tratas con los que trataron de sobrevivir a punta de violencia o los enfermos mentales o los violadores, homosexuales homicidas. Se volvió otra historia, la escuela tronó, traté de volver pero tenía un *pinche* trauma. No podía estudiar, no podía hacer nada, no quería salir, me daba miedo, me venían prejuicios viejos como el «me van a señalar». En el *tambo*, a la hora de dormir, sentía un hormigueo bien cabrón en la base de la nuca, era el *stress*, el miedo... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

[42] Las chavas que fueron violadas por los judiciales no los denunciaron porque eran, en su mayoría, menores de edad y la familia no quería más problemas. Sin embargo, las chavas salen de la banda con toda la moral por el suelo.

El temblor de 1985 fue otro de los acontecimientos en el cambio de rumbo de la banda. En Neza no tembló, pero ayudó a cambiar la mentalidad de la banda por algo más de sensatez; se recordó «que todos éramos seres humanos» y que aunque «los afectados eran del otro lado, no tienes nada en contra de los *chilangos* pobres, tienes asco de los *chilangos caca grande* porque son escoria, sobran en este país». Por ello, les *ardió* saber que la ayuda internacional mandada desde los países primermundistas a los damnificados por el sismo,

> lo principal llegó a las colonias más pudientes. El gobierno se quedó con gran parte de esa ayuda. Muy poca ayuda se destinó a los lugares más pobres como la Morelos o la Guerrero, donde las vecindades con cualquier otro temblor se hubieran caído. (E.T., Neza, 14 de agosto de 1990 y Baco, entrevista con Feixa, 1991).

Miembros de los Mierdas, sobre todo aquellos más politizados, coordinan con las casas culturales independientes de Neza y otras bandas, las brigadas para ofrecer ayuda, van de casa en casa pidiendo ropa y víveres. La solidaridad espontánea de los Mierdas nace de «una necesidad de ayudar a los que sabemos que son pueblo, es gente *jodida* ayudando a gente *jodida*, pues es un compromiso que tenemos entre obreros» Llevan esa ayuda directamente a las colonias de la Guerrero, de la Morelos, a *Tepis*. La lección más importante de esta experiencia sería la de hacer conciencia de que «la única forma de luchar contra el sistema no era autodestruyéndote o destruyendo» (El Podrido, 13/06/88, E.T., 14/08/90 y Baco, entrevista con Feixa,1991).

J. Los caminos a la luminosidad.

A ras de suelo
el camino de siempre
va y viene y sigue.
(Cruz Benítez, 1993)

Desde un punto de vista terapéutico, todos los acontecimientos vividos intensamente por la banda señalan claramente el camino de la oscuridad a la luz. Es un camino sinuoso, como el que realiza una planta[43] que necesita mucho sol y es puesta en un lugar sin él. Se puede observar que una planta así no es bella, está llena de hojas decoloradas, está medio seca, pelada en partes de su tallo, pero está viva, llega al sol. Todas las propuestas terapéuticas sostienen que el camino hacia la luminosidad/la curación del ser humano se encuentra «atravesando» la oscuridad, esto es, sumiéndonos en el fondo de nuestra miserabilidad, mirándonos y reflexionando al respecto. Ése fue el camino de los Mierdas, la filmación de *Sábado de Mierda* les sirvió de espejo catártico y liberador, aunque arrastraron con los «pendientes» de su violencia pasada. El *rollo* simultáneo del *hardcore*, la experiencia carcelaria vivida por varios de sus miembros y la solidaridad espontánea de la banda hacia «el pueblo» del Distrito Federal después del temblor, marcaron fuertemente el rumbo de la banda como colectivo cultural[44] *punketa* nezayorkino.

[43] La imagen de la planta fue planteada por la psicoterapeuta, Gloria Willis, durante una crítica situación para mí. Agradezco su ilustración y su participación amorosa en mi curación.

[44] Mejor sería decir «guerrilla cultural».

Como dicen varios de los integrantes de la banda, el siguiente paso, después de estas experiencias, fue «enrollarse» en el proyecto Bandas Unidas de Neza (*BUN*), contra la tira.

K. La merma.

En el *I-Ching*, "la Merma" es un hexagrama que representa una disminución del trigrama inferior (el lago) a favor del trigrama superior (la montaña). El hexagrama señala la merma de lo bajo, de los impulsos indómitos, a favor de la vida más elevada, la vida espiritual. Usaré esta imagen para ordenar la parte de la etnografía de la banda que a continuación sigue. Homologo lo *inferior* a lo oscuro/la negatividad y lo *superior* a lo claro/lo creativo en términos estéticos, en el sentido en que Maffesoli (1990) lo usa, como forma cultural y como forma de experimentar y sentir en comunión.

En términos organizativos, los Mierdas logran dos nuevos niveles después de 1985/1986. Hacia el exterior de la banda, la *BUN-JUN* (Bandas Unidas/Juventud Unida de Neza) y, hacia el interior de la banda, la formación de colectivos como espacios vitales de afirmación *punk*. Sin embargo, la banda mantuvo su propia organicidad interna con sectores desparramados en todas las colonias de Neza y con las bandas aliadas a ellos.

Después del temblor y el «Perlazo», los sectores cambiaron; por ejemplo, el sector Caravana quedó destruido con la muerte de uno de sus integrantes más activos, con la entrada de un miembro en la policía y con el encarcelamiento de otro. Los sectores de la Clínica casi desaparecieron, conservándose activos sólo el Cannabis y el Aguiluchos (algo más crecidos y conscientes). Sin embargo, se formaron nuevos sectores como los Desordenados, los Nazis, el Carrilla, el Devaluados y los Damnificados (de los que se dice fueron los «intelectuales orgánicos», "la parte más política de los nuevos *MP*"); también se hacen el Solución Mortal, los Explotados y se les juntan las Viudas Negras (puras *nenas*), las Caleñas, los Caquitos, los Chicles (sector conformado por «niños de la calle») y los Vampiros. La banda de los Mierdas completó nuevamente doce sectores.

Las *BUN* fue un intento organizativo empujado por los Mierdas para bajar la violencia callejera entre las bandas. "Unidad de las bandas contra la *tira*", ésa era la consigna. Entre los miembros más activos de este intento estuvo y está el Rafa Punk, un anarco-socialista, hijo de dos militantes de la Unión Popular Revolucionaria Emiliano Zapata (UPREZ). Fue después de la experiencia del temblor cuando surgió la necesidad de hacer cosas positivas y la primera fue posibilitar un espacio de paz a las bandas para que aprendieran a convivir. La base de las BUN estaría compuesta por los sectores de los Mierdas y la banda *punk* de Los Rotos, seguidos de una serie de bandas aliadas a ellos, quienes, a su vez, *jalaban* más bandas y así. Un apoyo cultural importante lo tuvieron en la organización independiente *Juventud Marginal* (una organización rockanrolera de Neza).[45] Las BUN se lanzan con el rótulo de Juventud Unida de Neza (JUN) para escapar de las miradas represivas de la *tira* y se presenta y trabaja en la práctica como frente social-cultural.

La organización musical Gérmen fue su primer contacto como BUN ante las bandas. Gérmen fue una red de grupos de rock y de *punk/hardcore* que juntaban equipo e iban a tocar a todas las colonias. Las broncas empezaron a bajar para los Mierdas. Las

[45] Entre 1990 y 1991 esta organización subsistía con el nombre de «Rodrigos» en homenaje a uno de los mitos del rock nativo, Rockdrigo González que murió en el temblor de 1985 en la colonia Roma.

BUN estaba funcionando. Dentro de los miembros de las BUN habían terapias para cambiar su actitud agresiva (romper las negociaciones y salirse del convivio) a una más positiva (la de empezar a escuchar):



Portada de fanzine: *Gérmen en caos*, 1989

> Se hacían "los guantes" cuando había alguna fricción loca entre algunos de los miembros del BUN. Se ponían los guantes en «Barca de Oro» los domingos y se daban varios *entres* de a minuto, unos rounds a puro guantes de box, hasta que decía alguno que "ya estuvo" y que querían hacer las paces... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

Las bandas estuvieron en paz durante dos años aproximadamente. Las BUN se plantearon muchos proyectos culturales que no pudieron concretar, pero en otros avanzó creando conciencia sobre los derechos humanos entre los chavos banda, organizando Brigadas *Antitiras* (*BAT*), círculos de estudio «que se hicieron alrededor de uno como ser humano, darle a la *tira* con sus propios recursos en las narices cuando te *apañaran*, procurando no estar *embarcado* en drogas o armas, vistiendo como uno quiera» (E.T., Neza, 14 de agosto de 1990). Las BAT hacían propaganda en las *tocadas* que organizaban las BUN apoyadas por los partidos políticos, en ese entonces en competencia por el poder municipal; también exposiciones, casas de cultura, etcétera.

Las *BUN* llegaron a tener una fuerte presencia dentro de la banda y la sociedad civil nezayorkina. El Vivero[46] les sirvió de lugar de reunión y de organización. Intentaron sacar *fanzines* a través de una organización editorial amplia (en tanto incluía sólo temática banda): *Réplicas de la banda* y la organización *Mezclilla*, un proyecto editorial por parte de los Mierdas y Los Rotos para llegar a la banda *punk* nezayorkina, idea que no se pudo concretar en *fanzine* alguno pues se robaron el primer ejemplar en machote. *Réplicas de la banda* se concretó en un *fanzine* con 500 ejemplares que se distribuyeron gratuitamente entre las bandas. El tema central fueron las *razzias*.

Es importante señalar que la concientización de las bandas de Neza no se logró a través de los *fanzines*, sino de volantes repartidos en las *tocadas* con la información necesaria para que quien estuviera interesado en ayudar y conectar a las BUN, lo hiciera y ya.

Con el prestigio ganado en términos civiles, consiguieron apoyo financiero del CREA —que en esos momentos fomentaba proyectos productivos autogestionarios de la banda— para instalar un taller de carpintería, pero al maestro lo asesinaron y todo «chafeó». La política de los Mierdas en las BUN respecto a las instituciones gubernamentales, así como las partidarias, fue recibir todo lo que se les ofreciera sin ningún tipo de compromiso ideológico de su parte. Otra experiencia de aglutinación la

[46] Como ya se ha mencionado, es la casa del papá del Rafa Punk que la puso al servicio de los Mierdas durante algún tiempo. Durante las *BUN*, los niños de la calle (sector *MP*, Chicles) prácticamente vivían allí.

tuvieron en la serie de conferencias «Pláticas con la Banda» con temas y personajes atractivos para la banda como el «De la pachiquez al atizón».

La última experiencia como BUN fue su entrada al Centro Cultural Libertad, centro independiente que tenía instalaciones para biblioteca y otras actividades pero que estaba inactivo. Se metieron a organizar la biblioteca (lo que hicieron en tres meses), a dar clases para adultos y de regularización de niños sin cobrar nada y a dar asesoría legal. A cambio, pudieron utilizar el local para *tocadas*, proyección de cine *underground*, conferencias, presentaciones de revistas, etcétera. Los Mierdas trabajaron duro como maestros y con los niños. El fuerte activismo de la banda espantó a los líderes del Centro Cultural que vieron su poder y prestigio disminuido. Chocaron con la Iglesia (dueña del local del Centro) a la que no convencieron con sus argumentos cristianos; terminaron echándolos por temor a su activismo:

> *Buti* miedos, muy católicos los dirigentes de CCL, decían que éramos anticatólicos y pandilleros. Nosotros les decíamos que éramos ateos algunos, pero también católicos otros, que miraran nuestro trabajo: nuestro trabajo ha sido promulgado por Cristo, dar sin pensar en recibir. Nosotros no les hemos pedido nada por enseñar. Nosotros sólo queremos dar lo mejor de nosotros... (Baco, entrevista con Feixa, 1991).

El activismo de los Mierdas en las BUN-JUN duró hasta el año de 1990 y se cerró con esta aventura con el CCL, de la cual se «desafanaron» en bronca, con todos los adultos y niños que recibían sus clases apoyándolos en contra de la directiva del Centro. Las experiencias obtenidas en este periodo son de otro calibre: han aprendido a relacionarse de otra manera con las bandas; han tenido mayores problemas con la *tira* en términos de su activismo político dentro de la chaviza desconocedora de sus derechos como seres humanos; han sabido mantener su independencia del PRI, del PRD, del PAN, del PRT, del gobierno municipal y hasta del CREA, sin desdeñar la «ayuda» que estas instituciones dan para acción social y cultural. Lo que más desean los miembros más activos y conscientes de los Mierdas es «enseñar, brindar algo de nosotros para la comunidad» y las ganas no se les quitan por falta de locales que les posibiliten esa experiencia de solidaridad comunitaria.

Simultáneamente a su activismo en las BUN, los miembros de los Mierdas se *enrollaron* en múltiples frentes culturales de trabajo. Uno de los más importantes fue su trabajo comprometidamente paternal con «los niños de la calle». Fomentaron en ellos exposiciones culturales, los jalaban a todas las *tocadas* y *desmadres*, filmaron otra vez con Sarah Minter un documental sobre los niños de la calle, auspiciado por la UNICEF. La preocupación era mantenerlos activos para sacarlos del «activo». También, terminaron de filmar las últimas tomas de *Sábado de Mierda* y *Nadie es inocente* y Los Aguiluchos empezaron nuevamente, con la filmación de un nuevo video: *La Neta, no hay futuro* de la cineasta Andrea Gentile. Éste no fue lo último que protagonizaron Mierdas y bandas aliadas, también estuvo —entre 1988 y 1989— el video *Submetropolitanos* de Pablo Gaytán, con un guión de Chucho Punk (un miembro muy creativo de los *PND*). Éstos fueron los espacios artísticos de expresión [47] privilegiados por la banda, al igual que los grupos de *punk/hardcore*. Las experiencias comunitarias son fuertes, intensas y dejan en la memoria colectiva impresiones fotográficas:

> Lo más grande fue hacer la película, *La neta no hay futuro*. Verte en la pantalla de cine. La hizo una chava argentina, cada que iban a filmarla al barrio, todos querían sobresalir, se vestían lo mejor que podían, de *punk*. Se pintaban el pelo, los ojos, se ponían su ropa más rota, las botas... ¡Lo que no hacíamos antes! Todo lo expusimos en esa filmación. Fue de las creaciones que pegaron más. Cuando iba a filmarse, iba más banda. (El Podrido, entrevista con Feixa, 1991).

Las incursiones videoartísticas de los Mierdas no han terminado, los últimos intentos de hacer video han sido TV-Neza, un colectivo anarquista, cuyos integrantes viven y se preocupan por la cultura nezayorkina rockera y libertaria. Este proyecto estuvo asociado a la producción simultánea de programas de radio, en el cual participaban todo tipo de gente, con mentes abiertas. *Radio Neza* sale al aire a través de una serie de cassettes que se venden o generalmente se graban de *cuate* a *cuate* para su distribución. Varios son los programas (más de cinco) que contienen *rolas* de grupos mexicanos de rock y *punk*, de grupos sudamericanos (peruanos, colombianos y argentinos) rockeros y subterráneos que gustan mucho en Neza, mucha poesía ambientada con música adecuada y *choros* cortos pero claros a la banda sobre las drogas, la *tira*, el gobierno, los acontecimientos. Otra aventura en la que están embarcados actualmente es la que abandera el Colectivo Caótico, quienes fueron capacitados en video por personal del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), además de otros *cuates* para grabar sus propios videos surtiéndoseles de un mínimo de equipo. Todavía andan produciendo cosas pequeñas.

L. De colectivos, fanzines *y grupos de* punk/hardcore.

> Colectivo es una palabra que ya viene de la historia, cuando empezaban los primeros grupos de hombres, hacían colectivos para cazar y así era aquí. Era hacer colectivos para promover el *punk* ideológicamente (El Podrido, Nezahualcóyotl, 13 de junio de 1988).

El Ácrata fue el primer colectivo que circuló en Neza, publicando su primer *fanzine*, también eran un grupo de *hardrock* anarquista. Al parecer fueron estos chavos los que empezaron a explicarles a los Aguiluchos qué era la anarquía, qué había pasado con el cambio del *punk* destructor al *hardcore* y a hacerlos escuchar musicalmente el *hardcore gabacho*. Esto lo hacían en las *tocadas*, vendiéndoles el *fanzin* y cassettes grabados de *hardcore* californiano.

> Todos nos *rolábamos* el *fanzin*, un día tú lo lees, otro día yo y así, se iban conociendo más ideas y ya las drogas y la destrucción iba quedando atrás... (El Podrido, Nezahualcóyotl, 13 de junio de 1988).

---

[47] Esta afirmación se corrobora con el trabajo cultural en otras bandas. En el *Foro Juvenil de Veracruz* (1990) convocado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) y el Instituto Mexicano de la Radio (IMER) de entonces, las demandas de los jóvenes, respecto a la cultura no sólo eran espacios o lugares para su encuentro, sino petición de aprestamiento en el lenguaje del video. A éste se le ve accesible y no imposible como el ámbito cinematográfico, que gusta mucho pero, al que no se tiene el acceso por su elevado costo. *Submetropolitanos* fue filmada en momentos por los mismos Mierdas, que después recibieron talleres de aprestamiento también dirigidos y financiados por cuates que trabajaban en la CNCA.

El primer colectivo *punk* en Neza sale del sector Aguiluchos de los Mierdas, es el *Haz lo que quieras*. Es el año de 1986, a la casa de uno de los líderes *punks* de ese sector llega a vivir un *hippie*, personaje que influirá fuertemente en la formación del colectivo y en la edición del primer *fanzin* con el mismo nombre que el colectivo. El *morro* aquél tenía 25 años, mientras el líder Mierda unos 16. Cuando el *hippie* se va, el colectivo entra en receso hasta 1987, año en que formaron el grupo de hardcore Gérmenes Podridos, y tenían *rolas* como "Crisis",[48] "Televisa te idiotiza/Televisa te da risa", "El diablo en tu cuerpo" y otras en contra del sistema. En 1988, el colectivo estaba sacando el primer número del *fanzine Gérmenes* organizando tres excursiones al campo con la banda y unas cinco *tocadas* con grupos de *punk/hardcore* de Neza. Una *tocada* había sido convocada contra la represión, otra contra la contaminación y la tercera contra las *razzias*. El *zine* tiene más imágenes que texto: caricaturas, *collages* de noticias y fotos periodísticas de fondo para *tirar* sus propios *choros*/mensajes a la banda, a modo de placazos o graffitis; también había un reportaje al grupo Solución Mortal de Tijuana, una hojita sobre el narcotráfico y la drogadicción y los *conectes*, *ponzoña* con un comentario sobre la escena *punk/hardcore* local.

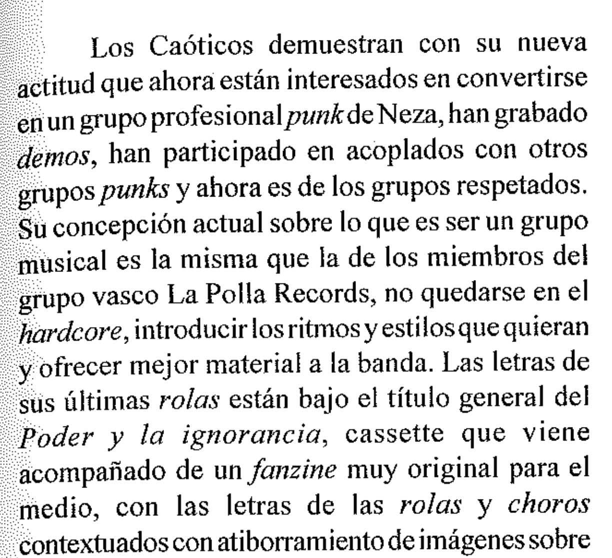
El otro colectivo, formado entre miembros del sector Damnificados —Mierdas Punk y la banda *punk* de Los Rotos—, es el Caótico. El Colectivo Caótico sale a la escena nezayorkina como grupo de rock/*punkabilly* y *hardcore* en noviembre de 1986. Entonces eran cuatro sus integrantes. La historia ficticia de cualquier grupo es importante de reseñar en los *fanzines*, los Caóticos tienen una. Dicen que su nombre responde a cuando el grupo se inició, como con 12 sujetos y nadie sabía qué instrumento tocar. También sostienen que el caos lo provoca la cúpula y no la base de la sociedad. Y, ¿quién es la cúpula? Para los Caóticos, la cúpula está compuesta por la Iglesia, el Estado, el sistema educativo, el ejército, los partidos, la *tira*, los juzgados penales, Televisa, Imevisión.

En 1990 sus *rolas* hablaban de «todo lo que les parece y en favor de lo que nosotros apoyamos», que era: a) contra la represión, la miseria, la burocracia, el abuso policial, la religión, la educación deficiente, el desempleo, la crisis, etcétera; b) a favor de las huelgas, de los campesinos, obreros, estudiantes, maestros, amas de casa; c) propugnaban el abandono del servicio militar, la libertad de expresión y otras cosas más. Uno de los integrantes se declaró anarquista existencial con conciencia social, los otros dos, demócratas en el sentido literal de la palabra. En ese entonces al grupo le interesaba más echar el *choro* y no tenía mayores pretensiones musicales. Sin embargo, desde 1992/1993[49] empiezan a preocuparse por ello y consiguen financiamiento para comprar equipo.

---

[48] La letra de la *rola* es: «El pueblo está en crisis/ en crisis la ciudad/ también la economía/ en crisis la moral/ nos hablan de la crisis/ y nos quieren embarcar/ que México está en crisis/ no me van a involucrar/ la crisis es de ellos/ los que nos quieren gobernar/ yo no pedí esa deuda yo no/ la voy a pagar» (Grupo: Gérmenes Podridos).

[49] En septiembre de 1990, el colectivo abrió a La Polla Records y, si bien tocó bastante mal, se les empezó a abrir la mente para incursionar como músicos en varias partes. En enero de 1991 participaron en el concurso de *punk/hardcore* organizado por Circo Volador, en el cual participé como jurado. Entonces aún tenían una confusión caótica respecto a lo que querían de sí mismos como grupo y como colectivo *punk*. Se presentaron a la primera convocatoria y cuando fueron señalados como los favoritos a ganar una consola, no se presentaron, comentándome luego que se habían quedado «chupando» en la casa de alguien de la banda. Sin embargo, en 1993, concursan en una de las convocatorias de la CNCA sobre proyectos culturales autogestivos y ganan el financiamiento, haciéndose de equipo y otras cosas para el grupo. En eso andan actualmente.




Página de fanzine: *Gérmen en caos*, 1989

Los Caóticos demuestran con su nueva actitud que ahora están interesados en convertirse en un grupo profesional *punk* de Neza, han grabado *demos*, han participado en acoplados con otros grupos *punks* y ahora es de los grupos respetados. Su concepción actual sobre lo que es ser un grupo musical es la misma que la de los miembros del grupo vasco La Polla Records, no quedarse en el *hardcore*, introducir los ritmos y estilos que quieran y ofrecer mejor material a la banda. Las letras de sus últimas *rolas* están bajo el título general del *Poder y la ignorancia*, cassette que viene acompañado de un *fanzine* muy original para el medio, con las letras de las *rolas* y *choros* contextuados con atiborramiento de imágenes sobre fondo negro fuerte. Los Caóticos no sólo han mejorado musicalmente en esta producción, están más claros en su proyecto *punk-anarquista* existencial y democrático:

> El poder, en nuestro país, desde la colonia hasta nuestros *hoyos*, ha mantenido sus privilegios y abusos bien cimentados en la ignorancia de nuestro pueblo, que es el que trabaja plusvalías enormes que llenarán las arcas viciosas e insaciables de los encumbrados en este tártaro llamado el Estado (*Fanzine* que acompaña al cassette/disco de los Caóticos, 1993).

Los colectivos *punks* pueden abarcar líneas de producción cultural y *clavarse* un buen tiempo en ellas, hacer cosas paralelas, proponer *performances* a la banda, exposiciones, *tocadas*, conferencias o mesas redondas. El Caótico priorizó el *punk* rock para echar sus *choros* pero sobre todo, para educar, hacer conciencia entre la gente de pueblo, entre la banda. El problema, como dicen ellos mismos y otros miembros Mierdas, viene desde niños con la desigualdad económica y racial, que luego se convierte en desigualdad cultural por medio de una escuela que prepara a los pobres para ser obreros sumisos o delincuentes idiotas.[50] A través de ella, los gobiernos y los partidos pueden hacer lo que quieran con «la borregada» que ya está formada. Actualmente, con la nueva actitud asumida en términos de grabación y presentación del grupo, el Colectivo también demuestra que quiere vivir de la música y no sólo divertirse, esto es, profesionalizarse.

---

[50] Estas declaraciones no sólo fueron vertidas por un miembro, sino por varios. Como sostienen ellos mismos, el que uno sea pobre no significa necesariamente que tenga que ser ignorante. El derecho a una educación de calidad es parte de su propuesta. Y ésta, no sólo es planteada desde la institución escolar, claman por espacios para una juventud ávida de acción y de aventuras que pueden ser canalizadas por medios culturales como el video, la pintura, la danza, los talleres literarios y los grupos de rockanrol. La conciencia que varios miembros de esta banda tenían sobre la educación que habían recibido no pudo ser abordada aquí, pero fueron horas y horas de conversación. De ahí su activismo en el plano cultural (clases para adultos, *fanzines* de concientización, filmación, etcétera), ante la imposibilidad real de transformar las estructuras económicas, el plano privilegiado de la lucha es el cultural y el político próximo informal (derechos humanos).

M. Los grupos.

> El rockanrol es rebeldía pura. Creo que la anarquía es una vida rockanrolera a toda su capacidad. Si hay algo sincero en el rockanrol, ése es el *punk*. La música es más social, en contra de la política, la religión, la mala educación, en contra de la bestialidad de la Gestapo, en contra de la desigualdad racial y todos esos *rollos*. El *punk* es visceral y eso te toca, toca la represión tanto intelectual como física que se da aquí, en Neza (E.T., Neza, 14 de agosto de 1990).

Los primeros grupos de *punk* rock en Nezayork de los que se tiene registro son: Los Rotos (salido de la banda del mismo nombre, a éste le dicen los de «antaño») y a los que se les ubica históricamente entre los años 1978 y 1979; el Ácrata (anarquistas);[51] los *Punk* Rockers o Mecedores sin Valor (tocaban *rolas* originales y ahí estaba el legendario personaje El Pata, el cual dice haber sido *punk* desde el 77); Los Britannics (quienes después se llamarían Cosa Loca), un grupo muy bizarro que cantaba cosas como: «la caca de perro sabe feo y es mejor comprar caca de gato que es más barata», grupo de la colonia Reforma y de Los Reyes; los Sings Desafinados de Las Flores, que mixturan a los Sex y a Los Ramones en su sonido; los Vicious, quienes eran más «ramonceros».[52] Por 1983/1984 estaban Los Negativos (antes Yodo, con el Benjas) quienes tenían más influencia del Solución Mortal de Tijuana y de *GBH* o el Exploited. En 1985 estaban Los Dementes, los Desordenados, otra banda *punk* de Las Flores y también, la segunda generación de Los Rotos, más *rockabileros* y rockanroleros.

La generación después del temblor viene con el grupo Gérmenes Podridos (o Gérmenes y El Podrido), decían tocar *hardcore* pero, en realidad, no sabían ni una nota de música. También el Herejía (*punk/hardcore*) que tiene su origen en septiembre de 1986 (otra vez El Pata) y, en noviembre de ese mismo año debutaría en Santa Fe, el Colectivo Caótico (con el nombre de Cruising Dolls),[53] más clavados en la *onda* de La Polla Records/Eskorbuto y el *hardcore*.

N. La **tocada/*el* slam***: la puesta en escena de las máscaras.*

Dentro de la competencia entre los miembros de una banda por el reconocimiento a través de la "facha", la *tocada punketa* tiene un rol muy importante. Es el lugar donde uno se exhibe al otro y se confronta con los *looks* del resto en detalles estéticos a través del uso de una multiplicidad de máscaras que encubren y, a la vez, dicen de uno mismo a los demás. La máscara permite encubrir cosas de uno mismo y simultáneamente descubrir cosas de uno mismo a los otros a través de la creación de otro personaje que es sólo una de las tantas formas del «yo mismo».

[51] El Ácrata es uno de los grupos que forma parte del mito anarco rockanrolero; para algunos desapareció sin dejar rastro; para otros, tomó luego dos nombres más con la baja de alguno de sus integrantes: Anarquía Esperma y luego Esperma. Sin embargo, esto no ha podido ser confirmado. No obstante, para este estudio tienen igual valor metodológico las informaciones provenientes del imaginario colectivo, así como las procedentes de la realidad "objetiva".

[52] *Ramonceros* viene de *fusilar* o copiar el estilo del grupo newyorkino de *punk* rock, Los Ramones. Igual, *pistoleros* viene de Sex Pistols.

[53] El nombre estaba relacionado al espectacular grupo rockero los New York Dolls, quienes se vestían como trasvestis en sus espectáculos para expresar todo el problema de la trata de blancas en EUA. El nombre estaba complicado de entender y optaron por el del Colectivo Caótico.

La máscara permite la creación de una multiplicidad de personajes a ser actuados por un sólo protagonista, en este caso, un Mierda Punk. Lo que este protagonista no consigue en el plano material y de consumo, lo intenta en el simbólico y lo realiza en el ámbito afectivo social más próximo, el barrio, el rock, la banda. En la *tocada*, un *punketa* vive el personaje elegido a través de su participación en la manera como que se siente más natural, más cómodo para expresarse y observar existencialmente al otro, es el baile, el *slam*. Éste es un baile colectivo e individual. Es colectivo en términos en que cada miembro se hace partícipe de un sentimiento compartido, el estar todos juntos «dándose calor y codazos», protegiéndose; pero, es individual, en el sentido que cada quien se diferencia del resto a través de la expresión pública del movimiento singular de su cuerpo, acción que va acompañada de una "facha" propia y de gestos muy singulares.[54] El colectivo reconoce la existencia/presencia de cada miembro en su diferencia.

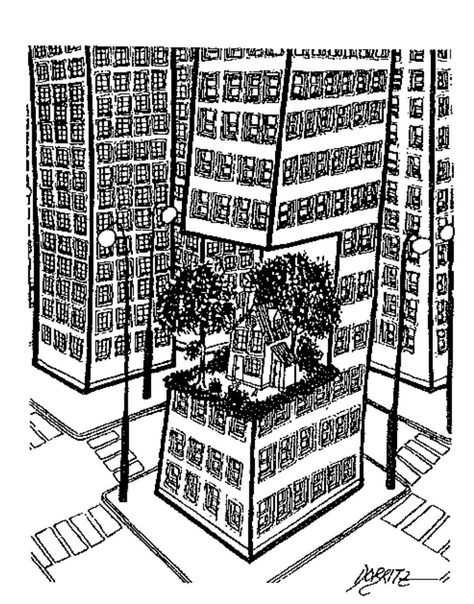
A través del *slam*, un *punk*eta comunica a otro cómo se siente, lo que da motivo para que el otro responda si quiere o no escuchar el por qué. El espacio del baile también es un espacio para soltar el lado más oscuro de nuestro protagonista cuando está deprimido y busca la bronca para desahogarse o vengarse. La respuesta del grupo a la agresividad individual es variable, a veces se respeta ese estado y se deja hacer; otras, se rechaza agresivamente y el personaje «paga» lo sembrado con más violencia.

En general, el *slam* es un baile con movimientos agresivos, pero bastante espontáneos y está hecho para cuerpos hiperkinéticos. El *hardcore punk* no es un ritmo suave o melodioso, la batería parece ametrallar a la atmósfera y a los concurrentes; tampoco sus letras dicen cosas dulces o complacientes al auditorio, generalmente, sus letras sacan de quicio la mente de sus públicos y mediante el *shock*, les hacen reflexionar.

> Que se grabe nuestra/ pobreza en el aire/ y que sude esta ciudad/ nuestro desprecio/ somos las sobras de/ la industria y el progreso/ que paso a paso nos/ hunden en su cemento/ me *vale madres* soy/ humano sin credo/ voy a vivir y a morir/ en el concreto/ uniendo muerto con/ muerto en silencio/ manipulando y controlando/ sentimientos/ solo un obrero en una/ sucia conciencia/ trabaja horas extras/ y produce miseria/ con las manos/ de todo el desposeído/ para arrancarles/ y cortarles este/ GRITO:/ muera la industria (x 3)/ que esclaviza obreros/ muera la industria/ que fabrica armamentos/ y el monopolio que controla gobiernos/ que negocia el hambre del hambriento...» (Colectivo Caótico).

En Neza los grupos se han caracterizado por tocar temas en donde mezclan la violencia entre bandas, la realidad social y política y los sentimientos de ahogo y depresión que aquellos hechos externos provocan en los protagonistas.

[54] Es importante señalar que el *slam* se contrapone al baile entre parejas. En los inicios del *punk* aún se bailaba entre parejas, pero siguiendo la nota rockera de los sesenta, se dejaba a la chava mover como quisiera. Ante un ritmo tan rápido como el *punk*-rock, chavo y chava van moviéndose cada quien por su lado, sólo se encuentran en momentos para un *performance* o simulacro —como se ha observado en las imágenes de los primeros Mierdas de Los Reyes, La Paz. El *hardcore* trajo consigo un ritmo mucho más agresivo, pesado y rápido, el *slam* es su baile y tanto la temática como el ritmo no dan lugar a la pareja en la escena. Lo que sucede generalmente, es que los chavos hacen su *slam* bastante agresivamente y luego dan paso a que las chavas hagan el suyo. Sólo en ciertas ocasiones, las chavas entran en bloque a *romperse la madre* en un *slam* de chavos y lo consiguen. Pero moretones, rasguños y pisotones son marcas de guerra, como parte del triunfo de estar vivós.



Página de fanzine: *Dorritz*, 1990

Ya estamos cansados/ de tanta falsedad/ ahora en adelante/ nadie nos podrá callar/ No seas como ellos/ no los trates de imitar/ violencia trae violencia/ no seas animal (Herejía).

La música es áspera, pesada, oscura y va a la velocidad de la luz. Los *gritantes* deben de tener una voz muy fuerte y potente para romper el ritmo y hacerse escuchar. No hay pasos similares, cada quien mueve la energía en el sentido en que sienta la música entrar en su cuerpo, ése es el parámetro para ser incluido o excluido del *slam*. Obviamente, estos gestos, que a primera vista, pudieran parecer agresivos, tienen en este medio sus valoraciones agresivas o permisibles. Y el «descontón» y la bronca son de lo más común en cualquier *slam*, cuando los golpes al otro han pasado el límite de su integridad. Son parámetros subjetivos los que desatan o no la ira del otro y la respuesta del que se siente reclamado.

Sin embargo, las letras de las *rolas*, el ritmo, el baile desata procesos colectivos, sensaciones de comunidad y alegría que los hacen sentir "Uno". La actitud que los *punk*ies creen compartir frente al sistema es parte vital de esta unidad: no aceptación sumisa de la situación en la que viven, rechazo y crítica social y cultural al sistema y no ser como los demás:

> Estamos ya cansados/ de tanto sucio abuso/ eso no está bien/ ya no aguantamos nada/ ataque policiaco/ y gubernamental/ ataque religioso/ y educacional/ su autoridad/ tendrá que morir/ su autoridad/ dejará de existir así/ dejamos nuestras vidas/ vacías y olvidadas/ de jóvenes drogados/ de jóvenes violadas... (Colectivo Caótico).

Se es "Uno" colectivo en la diferencia, en el respeto al otro a través de su aceptación en la "facha", actitud, baile. Ése es un sentimiento verdadero/neto para los *punk* y no el *choro*. Expresarse corporalmente es uno de los valores más apreciados de una cultura como la *punk*, tan visual y hedonista en su oscuridad y tragedia. La cultura popular juvenil es una cultura de máscaras y en la sociedad de máscara, toda la cuestión consiste en llevar la máscara y no tener miedo o no llevarla y tener miedo.

Rara vez se encuentra algún movimiento colectivo en una y misma dirección, la supuesta rueda del *slam* no es sino un lugar imaginario de los chavos y chavas que están metidos dentro de él y están luchando —en términos de comunicación corporal— por abrirse un espacio en aquel *desmadre,* en donde cada quien gira alrededor de lo que siente. El espacio que se abre al *slam* pareciera significar el campo social en el cual se encuentran inmersos los protagonistas en sus días normales de trabajo y *talacha:* solos, desprotegidos, pero conscientes de su situación y, como en el *slam*, pueden y saben defenderse por sí solos.

Sólo por momentos muy fugaces, los cuerpos parecieran estar todos de acuerdo e ir en una misma dirección. Así, se arman rueditas alrededor de ruedas más grandes de *slameros*, las cuales giran en dirección de las agujas del reloj y/o en la dirección contraria. Esto no hace sino espejear su unidad coyuntural como *punks*, como críticos al sistema. Para los *punks* no se trata de pensar y hacer todos las mismas cosas de igual manera. Al contrario, la reivindicación del individuo y de su libertad de decisión es muy importante y diferencia a «un *punk*» de «un (chavo) banda» cualquiera. El colectivo existe para aprender a protegerse del sistema, de los otros, pero no para determinar la forma de pensar y de actuar de cada quien. Esto último es lo que parecen representar cuando, entre todos ellos y ellas se dan golpes pequeños, aunque la mayoría de las veces éstos suban de volumen y algunas *nenas* deban retirarse. El *rollo* es estar todos juntos, pero guardando las diferencias, bailar como cada quien quiera, a su ritmo, en su cadencia, en su cuerpo. Como dice el I-Ching: «pese a toda situación comunitaria, el noble conservará siempre su peculiar modo de ser».

Al movimiento *punk* europeo se le caracterizó en los ochenta de reivindicación furiosa del individualismo frente a la propuesta de salvación colectiva de los movimientos liberadores de los sesenta/setenta. Discrepo de esta caracterización, entre otras razones, porque no se toma en cuenta que entre la masa y el individuo, existen, sobre todo en nuestros países subdesarrollados, las tribus de afecto y de calor, las bandas como agregaciones naturales en nuestra socialidad.

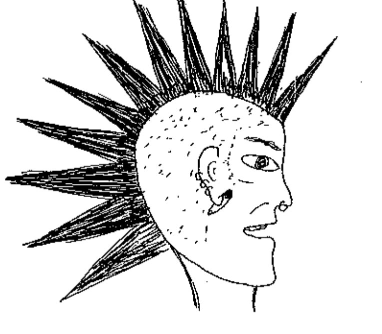
Los *punks* de Neza andan gregariamente, viven situaciones comunes y hacen cosas juntos, es muy importante el colectivo para "hacerse" identitariamente como jóvenes y *punks*. Sin embargo, gran parte de su diferenciación frente a otros chavos banda (los *charangueros*, los *discoputos*, los *televisa*) está en que cada miembro del colectivo debe y tiene que pensar por sí mismo lo que es correcto o no para él y que, precisamente, debe —colectivamente— ser respetado tal cual es. Ésa es la significación más importante de la consigna «sé tu mismo», es decir, no te dejes aplastar por las instituciones socializadoras, pero tampoco por las formas colectivas de agregación entre pares, sé siempre tú mismo, no seas masa, no seas zombie, no seas como el resto. Esta actitud no es verbal, es básicamente visual (imagen) y gestual. Cada quien se viste diferente a los otros y es diferente a los otros.[55]

O. Más grupos de punk/hardcore, *más actividades culturales.*

Son muchas las actividades culturales en las cuales los miembros de los Mierdas han estado y están aún involucrados durante los dos últimos años. Además de las exposiciones fotográficas sobre el *punk* en Neza y en ciudad de México, están los *performances* con fondo musical y obras de teatro pequeñas. Entre los grupos de *punk-hardcore* que han existido o existen[56] están: Fosa Séptica, Suicidio Urbano, Mentes

[55] Gran parte de la crítica de los *punks* antiguos a los más chavitos es que aún no saben los principios del movimiento porque todos se visten iguales, todos bailan igual, todos tienen el pelo arreglado de forma similar, etcétera. Parte de la socialización *punk* es ir aprendiendo a competir y a distinguirse unos de otros porque cada quien «saca lo suyo», esto es, cada quien saca lo que ya trae consigo y lo manifiesta al colectivo, el que, a su vez, lo aprecia y lo reconoce como parte propia porque, precisamente, es diferente del resto, de la *borregada*.

[56] Los grupos aparecen y desaparecen, la escena amateur o subterránea es así, la cosa es divertirse y si eso se logra en una sola *tocada*, pues *ahí muere* y ya. Otros grupos como el Colectivo, son producto de los procesos de vida y de actitud ante la misma. Pero eso no es lo común en Neza ni en el Distrito Federal.





Página de fanzine: *CIEA*, 1992

Enfermas, Calibre 22, Escándalo Antisocial, Generación Muerta, Arteria, Asco Social, Emergencia, Zaz, Los Deformes; manteniéndose el Herejía —con el Pata de líder— Degeneración, Afasia, Error Humano, el Holocausto, Vómito Nuclear, además de Tortura Auditiva.

En cuanto a *fanzines*, la producción es menos prolífica pero no menos constante. Los esfuerzos se los debemos a los Aguiluchos que insisten en salir y echar *choros* locos: *Urbanicidio* (que tuvo entre cinco y seis ejemplares), *Rabia antisocial*, *Degeneración*, *Cráneo viejo*. También están vinculados a los Mierdas, aunque no son una expresión del mismo: *Gérmen en caos* (poetas y anarquistas del CCH Oriente con personajes del sector Damnificado-Mierdas), *El intelectual* (del Pata, el primer *punk* nezayorkino), *La grafera* (una obra de arte en cuanto a diseño de un *fanzine* poético que se expresa gráficamente), *La uña* (anarquista) y *El poder y la ignorancia* (de los Caóticos).

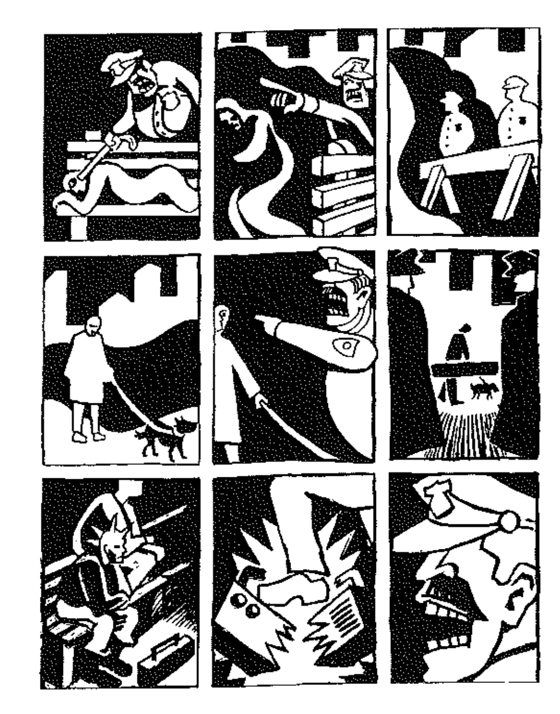
¿Por qué todo este activismo cultural y social compulsivo? Para ciertos miembros de la banda la consigna «No hay futuro» ha cambiado de sentido:

> En realidad no hay futuro. Es aventurado hablar de que esto se va o no a hacer porque las circunstancias son las que van dictando, nada está escrito y nadie ha dicho que así debe ser. Aunque tengas planes y proyectos o trabajos por empezar o que ya se estén realizando, todo se vuelve un poco relativo porque nunca sabes si los vas a poder llevar a cabo o no. El no futuro es vigente porque el mismo Estado te lleva a la *onda* de que no hay futuro cierto para el pueblo. El no darle seguridad económica a sus habitantes, el desempleo, la falsa educación que, a la larga, te lleva el perjuicio de no haber conocido más allá, de acabar siendo un albañil o burócrata de palacio municipal... (E.T., Neza, 14 de agosto de 1990).

> No hay futuro, pero tratamos de hacerlo nosotros, tratamos de hacer algo por nuestro futuro, vivir, el problema es vivir... (El Podrido, Nezahualcóyotl, 13 de junio de 1988).

> Se trata de hacer cosas para que la gente se dé cuenta que nosotros mismos nos estamos autodestruyendo: música, video, que trate de la realidad, no de las *ondas* en que anda clavada la gente, qué grupos, qué modas. Estamos empezando con la comunidad porque donde vive uno debe empezar con su gente, porque en todos estos barrios de Neza deben haber nuevos chavos que tratan de empezar una lucha... (El Podrido, entrevista con Feixa, 1991).

> Este siglo estuvo lleno de infinitos cambios, tanto en lo moral como en lo físico, para toda la humanidad, la cual aún no acaba de comprender y asimilar lo que es amar al prójimo sin prejuicios... (Colectivo Caótico, ponencia al Foro de Veracruz, 1990).



Página de fanzine: *Anónimo*, 1989

Para los Mierdas y para una gran parte de la chaviza de la generación de los ochenta, en México, las instituciones estatales que garantizaron la vida y el bienestar de sus abuelos y de sus padres, hoy no garantizan nada para el sector social que ellos denominan «pueblo», esto es, los sectores más pobres de la sociedad mexicana, entre los cuales se ubican ellos mismos. Tampoco otras instituciones «opositoras» al sistema parecen convencerlos de que algo harán por ellos cuando lleguen al poder con sus votos. El "no futuro" es resultado de "confiar en que alguien muy poderoso se hará cargo de ellos y de todos los habitantes del país". En su cotidianeidad viven el desempleo y el subempleo, si no la delincuencia, a la que son orillados por haber sido educados (obligatoriamente, sí) para ser sumisos o morir en la violencia delicuencial. Si el sistema les ofrece lo mismo (sumisión/delincuencia) por medio de todas sus instituciones que aplastantemente los «hacen aceptar» que así son las cosas, ¿qué puede ofrecer esta banda de chavos que alguna vez optó por el camino de la transgresión y de la autodestrucción para salirse del camino que la sociedad les tenía asignados como futuros ciudadanos *aborregados*? Los Mierdas están dispuestos a comunicar lo que sus experiencias callejeras de vida, su relación con el rockanrol, el *punk*, el anarquismo, el socialismo y el populismo, les han enseñado: «El que lucha no ha muerto». Y esta lucha se ubica en el plano simbólico, en el cultural, aunque su eficacia no se vea en lo inmediato, habrán nuevos chavos buscando un camino hacia la libertad y la justicia y allí estarán los Mierdas, para guiarlos con toda su experiencia y prestigio ganados *a punta de madrazos*, rocasos, balazos, pero también a través de los *choros* musicales, visuales y escritos con los que educan a los nuevos chavos banda a disentir en la vida diaria, real, de la versión ficcional que las industrias culturales imponen cotidianamente como la «única» con sus poderosos medios.

CONCLUSIONES

EL propósito de este trabajo fue explicar el proceso mediante el cual una propuesta cultural, en sus inicios hegemónica, fue siendo expropiada por los sectores juveniles medios y subalternos del Distrito Federal y de ciudad Nezahualcóyotl.

Este proceso es fundamental para comprender la conformación de las identidades juveniles rockeras a partir de la apropiación que los jóvenes hacen de las distintas propuestas rockeras, en la medida en que se adaptan a su manera de sentir y concebir el mundo y la vida.

Una primera aproximación a la relación existente entre el rock mexicano y las identidades juveniles en el Distrito Federal y Nezahualcóyotl implicó abordar el rock nacional como campo de producción cultural; esto es, como espacio de producción, circulación y consumo de productos donde predomina el valor simbólico sobre los demás y, como proceso histórico que abarca cerca de cuarenta años de existencia, a partir del surgimiento del primer grupo de rock en México.

Esta búsqueda permitió determinar cuatro momentos paradigmáticos en el rock mexicano:

1) El rockanrol, comprendido entre finales de los cincuenta y mediados de los sesenta;
2) el de la *onda*, entre finales del sesenta hasta el Festival de Avándaro (1971);
3) la «larga noche», periodo de exclusión y represión que duraría hasta los primeros años del ochenta; y,
4) el momento de mediados del ochenta en adelante: masificación selectiva de los grupos, proliferación de grupos para públicos segmentados y nacimiento de una postura conscientemente subterránea en el rock nativo.

A su vez, desde los lugares de consumo, estos momentos se tradujeron en tres generaciones paradigmáticas de jóvenes rockeros:

1) la generación *rockanrolera*;
2) la generación *ondera*; y,
3) la generación *punk* de los ochenta.

En relación al primer momento, el rockanrol llegó a México introducido por las industrias culturales nativas; mismas que primero importaron la música y, luego, impulsaron la formación de grupos que tradujeron las letras de los rockanroles originales, desexualizándolas, con lo cual desnaturalizaron los contenidos impugnadores del orden moral que ellas contenían. Cabe aclarar que la introducción del rockanrol en México tiene lugar antes que en el resto de los países de América Latina e, incluso, antes que en España.

En relación a este momento, puedo sostener que los aparatos de hegemonía representados por los medios masivos de comunicación ofrecieron a los jóvenes de clases altas la posibilidad de una construcción identitaria.

El segundo momento está caracterizado por la apropiación del rockanrol, de la *pop* y de la *folk music* por parte de jóvenes clasemedieros citadinos, quienes recrean esta música que ofrece posibilidades de construcción de mundos diferentes (Dylan, Báez, los Doors, Hendrix, Joplin, Grand Funk, etcétera). En términos de expresión simbólica, la rebeldía de los chavos *onderos* se expresa a través de varios canales: el lenguaje, la droga, el sexo, la «facha», el «rol» y el rock *ondero* (psicodélico, ácido y duro). Estas formas de expresión son distintas y los hacen diferenciarse de otros jóvenes de su misma generación más politizados, que se expresan particularmente a través de su militancia en partidos, movimientos, asambleas, marchas, etcétera. En términos físicos, la *onda* puede ubicarse delineando un «mapa mental» de la ciudad de México en dos direcciones: uno en el sur, entre las colonias Roma, Condesa, Narvarte, Álamos, Del Valle, Portales, cuyas ramificaciones se extendían a El Pedregal y Las Lomas (fiestas privadas), la Florida (Pista de Hielo) y Ciudad Universitaria. Otro, en el centro/norte de la ciudad, entre Tlatelolco, Vallejo, Peralvillo, San Simón, Defensores de la República, la Industrial y las calles de Felipe Villanueva, incluyendo al Instituto Politécnico Nacional.

La ruptura de los grupos musicales (Love Army, el TRI, La Revolución de Emiliano Zapata y otros) con las industrias culturales la puedo ubicar durante el Festival de Avándaro, que resultó altamente subversivo al orden institucional. En ese sentido, se puede realizar la siguiente correlación: Avándaro es para los rockeros, en términos simbólicos, lo que Tlatelolco para el movimiento estudiantil. Avándaro es el «mito de refundación» del rock mexicano como cultura subalterna que estuvo, durante la década del setenta e inicios de los ochenta, constreñida a dos ámbitos en su desarrollo:

- El primero estaría ubicado, en términos físicos, entre el centro-sur de la ciudad de México (casi las mismas colonias *onderas*) y daría lugar a minirredes de amigos clasemedieros que se iniciaron con el pretexto de tener acceso y dar a conocer discos e información de los grupos internacionales, con un muy buen gusto por el rock y con una diversidad de intereses culturales.

- El segundo, ubicado en las entonces áreas periféricas de la ciudad como Santa Fe, San Felipe de Jesús, Barrio Norte, Iztapalapa y ciudad Nezahualcóyotl. Este espacio se insertará en la organización juvenil espontánea de los sectores populares y clasemedieros bajos urbanos, la banda. Estas bandas tienen un gusto por el rock hecho en vivo y en español de los «hoyos», por el que se pasaba en la radio y era editado por las casas disqueras nativas.

Podría señalar que en el primer escenario la subalternidad fue vivida en términos de marginación respecto de las industrias culturales, mientras que en este segundo, se vivió de una manera subterránea.

Estas dos maneras de ser rockero se encuentran en una estructura de mediación, el Tianguis Cultural del Chopo, que en sus inicios fue un espacio de la cultura oficial (el Museo del Chopo) ofrecido a jóvenes subalternos, a feministas y a homosexuales. Dicho espacio se convirtió en lugar aglutinador de diversos sectores y propuestas rockeros, entre los que podemos mencionar a los «onderos», los «setenteros», los «metaleros», los «rupestres», los «oscuros» y los «punks». De este último sector me ocupo fundamentalmente en el presente trabajo.

Puedo sostener que la música *punk* se filtra a través de dos vías:

1) Los chavos de clases altas que en algún momento de su trayectoria rockera conformaron grupos de *punk*-rock y se presentaron en vivo. Es éste un breve momento transclasista punk que parece funcionar como canal de transmisión de la «facha» y música punk europea (importada de manera marginal, por los jóvenes rockeros con sus recursos) hacia los jóvenes de los sectores populares. Este fenómeno tiene lugar en el Distrito Federal. Para los jóvenes pobres ésta fue la oportunidad de expropiar, rescatar y resignificar la propuesta punk en su sentido original impugnador.

2) En ciudad Nezahualcóyotl el *punk* se filtra a través de los migrantes jóvenes a Estados Unidos que, a su regreso, traen discos e información sobre el movimiento. Este hecho ubica de manera clara al movimiento *punk* como una práctica subalterna, donde lo marginal también es subterráneo.

Con lo anterior he ilustrado los procesos de transacción, oposición y expropiación que tuvieron lugar entre los sectores subalternos y hegemónicos que han conformado verdaderos circuitos en relación al rock.

Una segunda aproximación que se desprende de los planteamientos anteriores puede desdoblarse en dos aspectos de un mismo proceso:

a) La conformación del rock mexicano como campo cultural; y,
b) la constitución de identidades juveniles rockeras.

La concepción de «campo cultural» que utilizo entiende a éste de manera procesual y no como una estructura previamente establecida, a la manera de la conceptualización de Pierre Bourdieu, la que he analizado en el primer capítulo.

El concepto de «campo» o «mundo» propuesto por Howard Becker implica la actividad cooperativa de las personas involucradas en la producción de ciertos objetos artísticos, en este caso, del rock mexicano. Este concepto me permitió dar cuenta de los procesos de cooperación de los agentes culturales productores de rock en condiciones de subalternidad marginal y subterránea. En estos últimos, los agentes no necesariamente tienen una posición relacional permanente frente a las industrias culturales, sino que ésta puede tener lugar frente a otros grupos de pares y frente a la generación rockera inmediata anterior. Este abordaje de Becker resulta más adecuado para entender posiciones relacionales múltiples: frente a las industrias culturales, frente a los sectores hegemónicos y frente a relaciones de intercambio entre pares.

Lo que los jóvenes rockeros comparten resulta ser un dispositivo de códigos comunes en cuanto a orientación valorativa que permite una clara distinción entre un «nosotros» y un «ellos» cultural. Esto es definido por los actores sociales como «una forma de vida», un «estilo de vida» que contraponen a las imágenes televisivas hegemónicas y que se expresa en frases como: «nosotros somos libertarios, los otros domestican a la población» que, a partir de matices generacionales se concretaría en lo siguiente:

1) En la generación rockanrolera la diferenciación se establece en términos de lo sexuado versus lo asexuado.

2) En la generación *ondera*, la contracultura es entendida como la transformación del «ser» en contraposición al «tener» del *establishment*. Por otro lado, la generación setentera generó «espacios alternativos» donde la contraposición se dio en términos de «lo comercial» versus «lo no comercial».

3) La generación *punk* critica y se opone a las condiciones sociales y culturales existentes, a partir de asumir los signos emblemáticos de la sociedad industrial, caricaturizándolos hasta lo grotesco. En este caso, la contraposición se da a través de varios lenguajes: la imagen, la palabra y el sonido.

ANEXO

▼

A. Grupos de **hardcore/punk** *y* **thrashcore** *en el Distrito Federal y Ciudad Nezahualcóyotl 1989-1990.*

LO que a continuación se presenta es un directorio de grupos de *hardcore-punk-trashcore* que a finales de 1989 estaban «rolándola» (esto es, estaban activos) en el Distrito Federal y ciudad Nezahualcóyotl. El criterio empleado para la consignación conjunta de dos estilos, fue constatar que, en ese año, el *hardcore* y el *trashcore* eran estilos subterráneos disímiles en la música, pero unidos en lo que creen «ideológicamente» compartir ambas comunidades: una postura anti-*establishment* (sistema).

El *hardcore* tiene su origen en el *punk*, mientras el *thrashcore* en el *heavy metal*. Ambos estilos se autodefinían a sí mismos como «puro pinche ruido». Los integrantes de los grupos así lo conciben y sus seguidores orgullosamente se vanaglorian de ello, dotando al término de una valoración subcultural que refuerza sus lazos identitarios. El *punk* se opone a las pretensiones estéticas del rock de mediados de los sesenta e inicios del setenta. Para saber tocar hay que tocar, no esperar a haber estudiado para hacerlo, diría el punk. Las pretensiones musicales del *punk* son muy simples, muy primitivas, el *rollo* es divertirse un rato entre todos los participantes a una *tocada* o a un ensayo (que es lo mismo que *tocada* en el ámbito *punk*).

No hay separación músicos/auditorio, son uno y lo mismo, se expresan y espejean retroalimentándose. Generalmente, este momento de un grupo en la escena rockera es muy creativo y productivo. El grupo saca buenos temas con música simple, la cual va haciéndose más compleja en el camino de su aprendizaje en los escenarios. Musicalmente son rudimentarios, pero van conociendo sus instrumentos mientras ensayan en «público», esto es, se insertan en el circuito subterráneo/marginal de los chavos *punks* y *thrashcores* del Distrito Federal. Los temas son netos y «pegan» en su auditorio. También son bastante prolíficos, están en varias *tocadas* y el ruido que sacan de sus instrumentos les permite hacer muchas *rolas* con variados temas, aunque estos grupos prefieran hablar/gritar de: genocidio humano, ecología, estupidez mental y poder, romper la autoridad, violaciones a los derechos humanos, ciertos símbolos patrios a los que se cuestiona, drogas, etcétera.

Otra característica de los grupos de *hardcore* y *thrashcore* es que parecen formar parte de una especie de colectivo o mini red de amigos y amigas que funge de espacio para la sociabilidad y la creación de valoraciones comunes, en la experimentación de situaciones generalmente límites (ambientes con mucha droga y violencia). Estos grupos consolidan su afecto con las actividades culturales que realizan, divirtiéndose en conjunto. En los grupos existen quienes se *clavan* en escribir en verso o en prosa y publicar en *fanzines* o volantes que la comunidad paga «por voluntad». Otros, dibujan gran parte del simbolismo con que esa comunidad se comunica entre ella misma, plasman parte de su cosmovisión del mundo en monstruos,[1] vampiros, calaveras, cruces y otros elementos sagrados o no bien valorados por la sociedad «normal».

Está anclada en el apocalipsis, la destrucción planetaria, la justicia vengadora para los *thrashcorianos*, la acción en el presente para evitar la hecatombe futura (los *punks*). Los *punks* y *thrashers* construyen ficcionalmente el mundo que ellos observan se hace bajo el sistema del poder actual. Bajo el rubro «antiautoritarios» embisten contra gran parte de las instituciones del *establishment* al que colocan como causante del «control» sobre la conciencia de las personas.

Unos se hacen tatuajes, otros elaboran o diseñan parte del vestuario *punk* para otros; también están los que se expresan en el *slam*, en las coreografías de los grupos, en las escenografías de los *performances*, en la elaboración de toda «la joyería» *punk* y *thrashcoriana*, etcétera.

Aquí se presentan 39 grupos de *hardcore/thrashcore*. De ellos reproduzco mayor información de 21 grupos y sólo consigno la existencia activa de otros 18 en otras colonias de la ciudad. Los que tienen mayor información son los más conocidos en la escena de ese momento. La información sobre los grupos refiere al nombre (muchas veces se consignan los sentidos que integrantes del grupo dan al mismo), la fecha de origen, creatividad y mensaje. Los demás grupos recién empezaban a ser conocidos en la escena.

• • •

1) *Grupo:* **Atoxxxico**
Fecha de origen/inicio: finales de 1987
Estilo musical: *punk/hardcore/thrashcore*

Atoxxxico es lo contrario de tóxico. Dos de cuatro de los integrantes de este grupo son simpatizantes del movimiento *Straight Edge*. Con este nombre los grupos internacionales de esa tendencia expresan su inconformidad con "los miserables negocios del capital: la droga, el alcohol, la pornografía". Las tres «equis» de Atoxxxico significan: no drogas, no alcohol, no tabaco.

Atoxxxico es una de las bandas más creativas en la escena *punketa* y *thrascoriana*. Son iconoclastas, ponen de relieve la imagen del *punk* agresivo (*Punks* de Mierda) pero también la imagen de los metaleros «pose» (*snobs*), para burlarse de

---

[1] Los monstruos provienen de sus propias historias personales, pero encarnan estéticamente en la propuesta del escritor popular de inicios del presente siglo, Lovecraft, y continúa con Stephen King, Ann Rice (y sus vampiros) y las películas del cine *gore* (que salen del terror). En esta propuesta, el terror, los monstruos y vampiros no son los externos, son los internos que, al salir, se plasman en formas estéticas que pueden resultar espeluznantes y asqueantes, para un tipo de público no conocedor. Entre los *punkies* y *trashcoreanos* es usual el uso de monstruos para identificarse entre sí, son parte de la máscara agresiva con la que «se hacen respetar» en su medio social. Sin embargo, la relación que existen entre ellos y los monstruos es de placer, de calor, de afectividad. Llegar a *shockear* de terror a los miembros de la misma comunidad, es sinónimo de ser «buenos» y respetados por ello en la escena.

esa forma de ser rockero. Sus *rolas* tocan temas sobre *la tira*, su autoritarismo y corrupción; la represión en la escuela, en la casa; la violencia en el *slam*; los músicos corruptos por dinero. Atoxxico estaba dentro de un grupo donde sus integrantes eran muy *movidos* intelectual, política y artísticamente: producían un *fanzine*: *Puro Pinche Ruido*; organizaban *tocadas* con sus grupos; producían los *demos* de los mismos; editaban y regrababan cintas con los videos que recibían de otros colectivos de la escena internacional. Hicieron publicar a varios de sus grupos en *fanzines* extranjeros y participaron en recopilaciones grabadas con otros grupos *hard-punk* de otras partes del mundo.

2) *Grupo:* **Secta Suicida del Siglo 20 (*SS-20*)**
Fecha de inicio/origen: septiembre de 1986
Estilo musical: «*punk* de neurosis urbana»

SS-20 fue el código de un misil nuclear ruso —hoy desactivado—. El grupo interpreta su nombre como «el nombre de la muerte, de lo detestable, de lo que el hombre ordinario no quiere ver». Es uno de los grupos más prolíficos (grabaron muchos *demos* y un L.D.: *Degollado*. La consigna *punk* «Hazlo tú mismo» parece ser la constante en su caminar como grupo y como individuos. La música de este grupo expresaba búsqueda, experimentación y la necesidad de hacer del *punk* un estilo de vida. A diferencia de la mayoría de los grupos de la escena, los *SS-20* expresan la necesidad de ser ellos mismos quienes desarrollen el *punk* y el *hardcore* musicalmente, sin esperar los «cambios» en los grupos del primer mundo para recién hacerlos aquí.

Las letras de sus *rolas* tocan tópicos a los cuales otros grupos no acceden. Así, se lanzan directa, pero poéticamente, contra la mediocridad de la «gente normal»: «en las cumbres del progreso/ rebaños de idiotas/ cuello almidonado/ cerebro encapsulado...». Chocan a su propia banda con la *rola* "Virginidad Sacudida", donde hablan de su propio crecimiento y desarrollo como individuos *punks*:

> han pasado ya los días/ y unos tras otros sin parar/ han pasado ya las horas/ y una tras otra/ y hay veces es sólo llorar/ siento que mi cuerpo se está secando/ siento que mi cuerpo se está quemando/ siento que mi cuerpo me está matando/ lejos los días con ideales/ lejos las noches con sangre/ escribiste libertad/ contagiando tu miserable enfermedad...

Su principal enemigo es la gente mediocre, la denominada "masa aborregada" que ellos homologan a «masa media», aquella pegada a los medios de comunicación masivos:

> veo gente sin rostro/ todos imitaciones de otros/ ellos quieren estar a la moda/ a ellos les preocupa el qué dirán/ ellos nos crean problemas/ ellos no entienden la individualidad/ ellos prefieren seguir en silencio ante lo que les impone el sistema.

El grupo es también un colectivo ideológico cultural de transmisión del *punk* como estilo de vida. *SS-20* tenía como integrantes al editor del *fanzin El Caramelo*, a la Zapa, líder cultural de las chavas, al Demon, muy preocupado por expresarse a través de su instrumento y a Xorge Xorgón, un poeta maldito en sus ratos de ocio citadinos. De ahí que fueran uno de los grupos más creativos y propositivos de la escena. La chaviza *punk*eta casi no bailaba sus *rolas*, prefería pararse y meterse en la propuesta escénica que sobre la marcha ellos experimentaban. Muchos *demos* y un L.D. al más puro estilo *punk* de sus orígenes, es el resultado de esta conjunción creativa de elementos. Por último, en 1991, del grupo sale la Zapa, los otros miembros deciden realizar un nuevo proyecto cultural más abierto, en el cual entran y participan chavos y chavas muy vinculados al video, al teatro, a la danza y al metal. El proyecto nuevo fue Cadáveres, grupo de efímera duración, pero muy importante en la escena nativa.

3) *Grupo:* **Síndrome del Punk (Amaya Ltd.)**
Fecha de inicio/origen: aproximadamente 1980-1981
Estilo musical: *punk* original (rockanrol acelerado)

Es este un grupo de *punk* legendario en las ciudades de México y Nezayork. Su impulsor es Amaya Ltd., nombre que expresa todo el sentido *punk* frente a la comercialización de la cultura, muy típico en los primeros *punks*. En 1989 el grupo seguía *clavado* musicalmente en la línea Sex Pistols/Ramones, algo más acelerado y sucio. Entre las bandas *punks* del poniente del Distrito Federal y de Neza, este grupo tiene mucho «pegue», son de las bandas juveniles más *aferradas* a la autodestructividad *punk* primaria: «¡Revolución! (x4)/ hoy es el gran día/ agarra tu chamarra/ y vente a la *tocada*/ *punk* suicida (x2)/ hoy es el gran día/ agarra tu chamarra/ párate los pelos/ *punk* suicida..» Hasta allí llega su propuesta «subversiva», esto es, transgresora.

4) *Grupo:* **M.E.L.I. (Muerte en la Industria)**
Fecha de inicio/origen: mediados de 1988
Estilo musical: *punk/hardcore*

Grupo subterráneo *punk* que en 1989 era el favorito de la banda, tanto por el *show* del carismático *gritante* (Frandy salía al escenario con una máscara antigas y con otros signos de la ropa de seguridad para obreros), como por la fuerza de sus mensajes. Estaban muy influenciados por el *punk/hardcore* español. Se autodenominan Muerte en la Industria, porque consideran que la industria es el principal centro de explotación que existe: es el progreso y también la destrucción de la humanidad. Sus propuestas a la banda eran: "Producción sin posesión/Acción sin imposición/Evolución sin dominación".

Sus *rolas* tratan sobre la explotación en la industria, el maltrato a los animales, la inhumanidad de los seres humanos, problemas sociales, polución, represión del gobierno y Estado (ejército). La *rola* "Tu vida" puede resumir todo el objeto del grupo:

> Te pones a analizar/ parece mentira/ pero es la realidad/ estás en manos de un sistema/ el gobierna tu voluntad/ la iglesia con su estúpida moral/ el patrón como esclavo te tratará/ el gobierno estrictas leyes te impondrá/ que a la fuerza obedecerás/ la industria es agradable/ pregúntaselo a tu padre/ el sueldo es justo/ por las horas de trabajo/ maldita empresa/ miseria en las calles/ chicos muertos/ vagabundos con hambre/ sólo esperando un día más/ vagabundos con hambre...

5) *Grupo:* **Ley Rota**
Fecha de inicio/origen: 1987-1988
Estilo musical: «música realista»/*punk* y *hardcore* acelerado

El grupo se planteaba dar un mensaje a quien quisiera escucharlo. Definen su música y mensaje como protesta pura. Los chavos pertenecen a la colonia Corpus Cristi, hijos de obreros «expuestos a las injusticias de hombres que se hacen llamar guardianes del orden». Su propósito como grupo de *punk/hardcore* es «hacer más pública la realidad que muchos mexicanos estamos pasando, viviendo y, sobre todo, la explotación de que estamos siendo objeto por el gobierno». En 1989 sacaron un *demo* con quince *rolas* propias entre las que destacaban: "Tú hueles a sexo", "Hasta la madre ya estoy", "Nada nos detendrá" y "¿Qué opinas del poder?". En 1991 fueron los ganadores del concurso que organizó Circo Volador (asociación civil formada por el investigador, sociólogo y exbaterista del grupo Arpía, Héctor Castillo).

6) *Grupo:* **Resistencia entre el Poder**
Fecha de inicio/origen: febrero de 1988
Estilo musical: *hardcore/punk*

El nombre del grupo dice gran parte de sus objetivos; son una resistencia que existe dentro del poder «ya que desde nuestras familias existen las relaciones del poder». Personalmente creo que no necesitaron leer a Foucault para darse cuenta de ello. En sus letras se oponen a todo tipo de injusticias ocasionadas por el sistema: odian a la policía, al ejército (por su esencia destructora), a los medios de comunicación y a la Iglesia (por ser, para ellos, las principales fuentes de enajenación) y se declaran a favor del respeto a toda forma de vida. Entre sus integrantes estaba una chava que tocaba la *bataca*. En 1989, como muchos grupos *punks*, no tenían equipo ni lugar para ensayar.

7) *Grupo:* **Masacre 68**
Fecha de inicio/origen: 1987
Estilo musical: *hardcore/punk*

El nombre del grupo es bastante significativo y no necesita mayores descriframientos simbólicos, menos aún, cuando tienen una *rola* con el mismo nombre, donde dicen cuál es su postura frente al sistema: antisistema, antidrogas y anticapitalistas. Así se definen ellos mismos. En 1989 (y hasta el momento de su disolución definitiva en 1991) era considerado el mejor grupo de *hardcore/punk*, después del Solución Mortal de Tijuana. Este grupo no tuvo ningún objetivo comercial con sus obras y defendieron en todo momento su condición marginal/subterránea en la escena rockera y *punk*eta. Todos sus integrantes han sido activistas *punks* desde que eran pubertos. Originarios de la colonia San Felipe de Jesús. Aún en 1994, existían grupos de *hardcore* que «fusilaban» gran parte de sus *rolas*: "Crimen capitalista", "No estamos conformes", "Víctimas del vicio", "Policías corruptos", así como "Elecciones, fiesta de represión". En esta última *rola* se presenta claramente la visión que sobre ellas tienen no sólo los *punks*, sino gran parte de la generación de los ochenta en México:

Cada seis años lo mismo se presenta/ ¡*Chinguen a su madre*!/ este lugar apesta/ la farsa electoral, la cuenta a su favor/ no me gustan los partidos de su lista/ no importa por quién lo haga/ Yo sé quién ganará/ no importa que me abstenga/ yo sé quién ganará/ Elecciones, fiesta de represión...

Al igual que otros grupos consolidados, Masacre tenía mucha gente creativa alrededor del grupo y en su interior. El *bataca* tocaba con grupos *thrasheros* y era el puente de unión con esa comunidad protestante de chavos. El *gritante* era un diseñador de la ropa *punk* que vendía en tianguis. Junto a ellos estaban el Aguarrás (dibujante muy imaginativo) y otros chavos que hacían murales, *graffitis*, tatuajes en el Chopo.

8) *Grupo:* **Xenofobia**
Fecha de origen/inicio: agosto de 1983
Estilo musical: *hardcore/punk*

Grupo antiguo y con un nombre chocante, pero controvertido, incluso al interior de la banda *punketa*. El «asco/odio al o a lo extranjero» causó mucha susceptibilidad con eso de que a los *punks* se les vinculaba con los *skinheads* (cabezas rapadas) ingleses o alemanes, bastante fascistas con los migrantes cuartomundistas a esos países. En 1989 tuvieron que resignificar su nombre y dijeron que éste provenía de una palabra «muy banda» que incluye a todos «los foráneos a la banda», a «las personas que se creen superiores (como los fascistas) y quieren entrometerse en la vida de los chavos». Formaron la banda porque querían expresar sus ideas y su protesta a esta «corrupta sociedad». Los xenófobos tenían mucho pegue con la banda, eran de «antaño» y la banda es leal, su propuesta buscaba, dentro de su posibilidades, la «justicia social» y revelar la manipulación de la gente. Su estilo en 1989 era la de un *hardcore* sucio y acelerado, caótico. Tenían *demos*, además un sencillo (45rpm) con cuatro de sus *rolas* más importantes: "Muerte en América".

9) *Grupo:* **Grooby**
Fecha de origen/inicio: 1985
Estilo musical: *punk/hardcore*

Grupo de Azcapotzalco conocido sólo en su rumbo. Su *rol* es tocar por el Estado de México, Tlanepantla, Atizapán, Ecatepec, Coacalco, Loma Linda. Tenían un cassette *demo* hecho artesanalmente, que vendían en sus *tocadas*, con *rolas* originales y que sólo los de su rumbo conocían, los nombres nos dicen la postura del grupo: "Gobierno infernal", "Hombre sin futuro", "Mientes", "Represión", "Deja de pelear", "Nunca renunciaré", "Vivir en paz", "Odio a la autoridad", "Malditas razzias", "Delincuente", "Generación punk".

10) *Grupo:* **Colectivo Caótico**
Fecha de inicio/origen: noviembre de 1986
Estilo musical: *punk* rock-*punkabilly-hardcore*

En 1989 eran cuatro los integrantes del Caótico. Todos miembros de la banda de los Mierdas Punk de Neza. No repetiré la ficha técnica que inserté en la parte de los Mierdas Punk. En 1992 y 1993 graban en estudio un sencillo de 45 r.p.m. y luego un cassette: *El poder y la ignorancia*. En 1994, participan en cuatro acoplados sacados por la firma Denver.

11) *Grupo:* **Fosa Séptica**
Fecha de inicio/origen: 1989 (sin embargo, tiene como antecedentes a Gérmenes Podridos, banda *hardcore/punk* que la *roló* en Neza entre 1986 y 1988)
Estilo musical: *hardcore/punk*

Otro grupo de los Mierdas Punk de ciudad Neza. En parte son la prolongación del grupo Gérmenes Podridos, del sector Águilas en la banda. Formó parte de todo el activismo cultural cuando los Mierdas pasaron de su autodestrucción a su afirmación constructiva. Las *rolas* de Fosa Séptica no tienen pretensión musical alguna, sólo ser envase del *choro*, su música puede ubicarse en el "puro pinche ruido", pero hablan de: los problemas sociales de México, de la crisis, corrupción, contaminación y desastre ecológico, tortura, deuda externa, alienación del sistema hacia los sectores populares, de los *punks*, etcétera.

El grupo es parte de un colectivo formado al interior de la banda Mierdas Punk; en 1989, el Podrido impulsa el Movimiento Zombie—colectivo con la misma gente del "Haz lo que quieras" (1987) y con compañeros de bachillerato—; con ellos se mueve culturalmente, organizando *tocadas*, sacando el *fanzin Urbanicidio* y conociendo a otros grupos culturales (como Radio Neza) con quienes desarrollaron actividades conjuntas.

12) *Grupo:* **Herejía**
Fecha de origen: septiembre de 1986
Estilo musical: *punk/ hardcore*

Otro de los grupos de Neza. Es un grupo lidereado por uno de los personajes más odiados y amados entre los *punks* de Nezayork, el Pata. Es un típico grupo *punk*: antipolítica (en el sentido de partidos políticos), antirreligión (anti institución eclesiástica); antiviolencia, antiguerra, antipolicía, antigobierno, ansistema y "antitodo", como dijeron sus mismos integrantes. Herejía, al igual que Ley Rota o el Colectivo Caótico, es algo «crudamente real, es la expresión de la inconformidad de una juventud que no soporta su pobre existencia actual y no acepta el destino al que se le quiere orillar». Hasta 1988, Herejía sólo contaba con *demos*, posteriormente ha sacado su propio cassette y ha participado en acoplados con otros grupos bien grabados.

El Pata saca también el *fanzin El intelectual*, con posturas muy contradictorias respecto a la libertad utópica que propone el *punk*: se opone al aborto desde posturas muy conservadoras (similares a la institución eclesiástica que dice combatir) y defiende con particular ahínco los derechos de los animales.

13) *Grupo:* **Sabotaje Final**
Fecha de origen: finales de 1987
Estilo musical: *hardcore/punk*

Desde 1988 dejaron de "fusilar" a otros y compusieron sus propias *rolas*. La *rolaban* entonces sólo por Santa Clara, Estado de México, dos años después fueron bastante conocidos en el Distrito Federal. Sus *rolas* principales son: "Violación", "Nunca olvidaré", "Déjenme en paz", "Sin salida..."

14) *Grupo:* **Pactum**
Fecha de inicio: noviembre de 1987
Estilo musical: *hardcore-thrash-black metal*

Desde el nombre nos dice que estamos en otra dimensión de la escena rockera. Toda la chaviza seguidora de estas fusiones tan escandalosas y ruidosas se viste diferente a los *punks*: mata larga y ropa muy holgada, prenda sobre prenda caen desarregladamente sobre los cuerpos de los *thrasheros*. Pactum remite su nombre a un libro del Medioevo, que habla de cultos ocultos sin restricción alguna. Sus letras se dirigen, básicamente, contra la represión religiosa y todo lo que según estos chavos, la Iglesia prohibe realizar a la gente y a los chavos en particular. Esta temática, es necesario señalar, es la favorita de los grupos que están o salen del metal. Pactum defiende una postura liberal en el sexo y ataca el fanatismo religioso y represor de sus cuerpos y de su «apetito» sexual. Es así como habla de alucinaciones sexuales y, por ello, se había ganado entre la escena *thrashera* el título del grupo más «desbandado» del medio. Su *demo* de 1988 se titulaba: *Manjares, orgasmos, drogas y licores*, destacando dos *rolas*: "Escupiendo la Biblia" y "Devorando vientres".

15) *Grupo:* **Anarchus**
Fecha de origen: agosto de 1986
Estilo musical: *thrash metal.*

Anarchus significa «sin jefe», «sin gobierno», fuerza ingobernable y anárquica. Así lo dicen los integrantes del grupo, que como muchos de su estilo, canta en inglés y sólo lo hace en español por la presión de sus *fans*. Como casi la totalidad de los grupos *metaleros* (cualquiera, su particular ruido dentro del metal), sostienen que el inglés es para entrar en la escena subterránea o marginal extranjera. Esto último sólo en parte es cierto, pude tener en mi mano algunas compilaciones hechas en Europa o EUA, donde se incluía a Anarchus y otras, donde ellos hacían, como colectivo, compilaciones de sus canciones junto con otras de grupos sudamericanos, especialmente brasileños, colombianos

y peruanos que, también, se expresaban en inglés. Esto los ha llevado a tener que defenderse dentro de la escena rockera contra aquellas posturas que aquí se han denominado «lo mexicano» del rock nacional. Están en contra del chauvinismo populista y de la ignorancia que este esconde. Anarchus se hizo un lugar dentro de una banda más clasemediera porque les gusta hablar de cosas aberrantes y extrañas. Su *rollo* además de antirreligioso es antihipocrecía y en favor de la ecología, la paz, el desarme nuclear, etcétera. En 1989, tenían un *demo* que uno o dos años más tarde, convirtieron en disco: *Total Hate (Odio total)*.

Este grupo estaba insertado en una pequeña colectividad muy diferenciada que se había formado en el tianguis del Chopo, eran los *thrashers*. Provenían, en términos de escucha, de la comunidad mayor denominada metalera, pero eran distintos a aquellos pues su sonido bien podía ser calificado de puro ruido pesado y aceleradísimo. Los *trhashers* eran bastante cerrados con las otras colectividades, sin embargo, tenían muchos amigos y amigas entre los *punks* del Distrito Federal y asistían casi siempre a los mismos eventos. Sin embargo, los *thrashers* eran bastante activos como colectividad cultural: organizaban sus propias *tocadas*; participaban en *fanzines* de otros grupos (como en *Puro Pinche Ruido*, por ejemplo); además tenían sus propios *fanzines* como el *Violent Noise* (donde participaba un miembro de Anarchus), el *Mutilador*, el *Brain Dead*, de los cuales editaron muchos números caseramente, en inglés y español. Sus propios *fans* ayudaban a traducir las *rolas* o los artículos que les enviaban muchos grupos de la escena marginal y subterránea metalera y *thashera*. Tenían mucha información de grupos extranjeros y direcciones donde contactar sus discos, etcétera. Estos *fanzines* parecían más catálogos de compra y de información que una propuesta cultural. Había excepciones como la de *Armagedón* y el *Puro Pinche Ruido* (más cercano este último a los *punks*). También grababan sus propias compilaciones de grupos (Noise Productions, por ejemplo) y realizaban sus videos.

16) *Grupo:* **Frightful Cross (Cruz Espantosa)**
Fecha de origen: abril de 1987
Estilo musical: *frightful metal, black/death metal*

Es un grupo definido musicalmente en el *black* y *death metal* y algo más del metal subterráneo. Era un grupo muy extraño para el Distrito Federal, pues esa tradición oscura del metal en México se ha desarrollado más en las ciudades como Monterrey y Guadalajara. Todas sus *rolas* están en inglés, aunque el grupo decía que desde su *demo* denominado *Frightful Abortion* estaban decididos a cantar en este idioma, pues se habían propuesto «dar a la gente otra verdad». Abrir o revelar la profundidad de lo desconocido es para el grupo derribar valores, reglas falsas o podridas, erigidas en el nombre de Dios y del cielo. Para ellos, la Iglesia detiene y manipula la evolución de la humanidad. Su propuesta es edificar una «nueva era» (en concordancia con toda su generación), más real y consciente para los seres humanos.

17) *Grupo:* **Exxecutor**
Fecha de origen: mayo de 1988
Estilo musical: *thrash metal* en español

Grupo de *speed-thrash metal*, estilo muy popular entre el gusto de la banda rockera clasemediera. Tenían, en 1989, un *demo* con seis *rolas* originales: *Violenta agresión*. Eran antiglesia, antirrepresión religiosa. En la *rola* "La profecía" puede observarse cómo hacen la mezcla ideológica antirreligiosa. Muchas de estos grupos usan el mismo lenguaje bíblico del Apocalipsis y disidencias religiosas sectarias como los testigos de Jehová. Es la misma línea de cierta parte del cine *gore*:

> Hombres defecados/ enroñan sus cuerpos/ que con aliento/ esperan castigo/ las iglesias manchadas/ de sangre y mentira/ llevan por dentro/ renegados infames/ prostitutas malditas/ ofreciendo carroña/ en las aceras de miserables/ es la profecía desafiante/ todo está perdido/ seres esperando la vida/ armas calientes/ y antimotines/ matan y mutilan/ sin piedad alguna/ buitres, ratas/ tragan la carne/ hasta dejar los huesos...

18) *Grupo:* **Demorgogón**
Fecha de inicio: noviembre 1988
Estilo musical: *black-death metal*

Demorgogón es otro nombre de Satán, es uno de los nombres «que no debía ser conocido por los mortales». Sus temas están inspirados en las novelas de terror o del marqués de Sade y en todas las cosas extrañas y morbosas que la sociedad no reconoce públicamente como existentes. Los chavos se lanzan irreverentemente contra cualquier postura que ellos consideren hipócrita. En el 1989 contaban con un *demo* denominado *Devil's Elixir* (*El elixir del diablo*).

19) *Grupo:* **Diarrea Cerebral**
Fecha de inicio: invierno de 1988
Estilo musical: *thrashcore*

Grupo de Neza que se ubica dentro de la fusión del *thrashmetal* con el *hardcore*, de allí el nombre de *trashcore*. Recogen del *hardcore* la crudeza de la realidad social y política. Sus letras, en ese sentido, hablan de «las ideas socioeconómicas y políticas retrógradas, obsoletas y estúpidas». En ese entonces sólo tocaban en Neza y no tenían *demo* alguno.

20) *Grupo:* **Tortura Auditiva**
Fecha de origen: agosto de 1988
Estilo musical: puro ruido y *thrashcore*

Otro grupo de Neza que afirmaba públicamente que estaba en la escena para «torturar auditivamente» a los que gustan de ese estilo. Se veían como grupo comprometido con

el movimiento social, sus letras reflejan su compromiso en forma satírica e irónica. Salían muy poco de Neza, dos años más tarde editaron su propio material.

21) *Grupo:* **Damned Cross**
Fecha de origen: enero de 1989
Estilo musical: *death-thrashmetal*

Era un grupo bastante nuevo dentro de esa escena y la *rolaban* por el norte de la ciudad, en Tlanepantla, Estado de México. Cantaban en inglés y la temática de sus *rolas* era contra la guerra (nuclear, que se desataría en 1992), la represión, el nazismo, la muerte y otros problemas sociales.

B. Otros grupos de hardcore *y* thrashcore/metal *en el Distrito Federal.*

Existen muchos grupos de estos estilos que se forman espontáneamente sólo para pasar un rato divertido por algún tiempo. Son estilos en donde los chavos no necesitan saber tocar previamente, los ensayos son sus mismas presentaciones y cuanto más presentaciones más acoplados estarán y podrán —al conocer cada quien mejor su instrumento— sacar mayor provecho musical de lo que hacen para el público. Pocos de estos grupos se profesionalizan; sin embargo, lo que aquí se rescata es el impacto que produce la experiencia de formar un grupo, salir al escenario, crear sus propias *rolas* y canalizar, a través de ellas, gran parte de lo que en ese momento están sintiendo como jóvenes y rockeros, así como sus utopías y sueños futuros para con ellos y con las generaciones por venir. Los investigadores de la juventud han relacionado íntimamente ya en otros países al rock y a la juventud, y lo crucial del proceso que viven cuando ambos ámbitos se encuentran; es como si quedaran marcados en ciertas actitudes o posturas ante la vida. Este proceso puede resumirse en una a frase reproducida en el periódico *Unomásuno* (en la entonces página rockera semanal, 1987-1989):

> Si grita pidiendo verdad en lugar de auxilio, si se compromete con un coraje que no está seguro de tener, si se pone en pie para señalar algo que está mal, pero no pide sangre para redimirlo, entonces es rockanrol (Pete Townshend).

Estas bandas están ubicadas en los denominados barrios de los sectores populares que, desde 1980, incluyen también con seguridad, a una parte de los sectores medios urbanos. Mucha de esta chaviza es hija de obreros y de la industria mexicana (generalmente los *punks*); otros, son hijos de una empleocracia y burocracia bastante deteriorada en su poder adquisitivo durante la década de los ochenta, ellos son *heavy metaleros* y *thrash metaleros*, en su mayoría.

En general, muchos de estos grupos sólo aparecen un momento para decirse a sí mismos que están vivos. También se observa que hay miembros más activos que otros y algunos de ellos forman grupos desde que tenían muy poca edad. En el trabajo de campo realizado entre 1988 y 1991, por periodos cortos y disímiles, observé que el movimiento de los grupos se armaban y desarmaban con una rapidez impredecible. Sin embargo, esto no es sino un índice de la vitalidad de ese estilo rockero dentro de la chaviza nueva y en búsqueda. En 1989 estaban rolándola en el Distrito Federal:

1) **Infectados** (*hardcore/punk*)
2) **Sabotage** (*hardcore/punk*)
3) **Rabia Proletaria** (*hardcore/punk*)
4) **Remanencia** (*hardcore/punk*)

En el poniente de la ciudad de México estaban:

5) **Orgía de Puercos** (*hardcore/punk*)
6) **Los Cábulas del Desmadre** (*hardcore/punk*)
7) **Seminario** (*speed metal*)

C. Otras bandas de hardcore/punk *y* thrashcore/metal *en Nezayork.*

1) **Asco Social** (*hardcore/punk*)
2) **Generación** Muerta (*hardcore/punk*)
3) **Arteria** (*hardcore/punk*)
4) **Holocausto** Nuclear (*hardcore/punk*)
5) **Emergencia** (*hardcore/punk*)
6) **Ácrata** (origen a mediados 80, estilo: rock con *rollo* anarco)
7) **ZAZ** (*punk*)
8) **Enfermedad** Mental (*hardcore/punk*)
9) **Los Deformes** (*hardcore/punk*, chavitos de 12 años de edad aproximadamente)
10) **Etreum** (*thrashcore*)
11) **Miseria 89** (*thrashcore*).

BIBLIOGRAFÍA

ROCKAGENDA, (1989, 1990, 1991, 1992), *Rock agenda*, Rockagenda, México.

LAOTRAGENDA, (1988), *Rock agenda*, Laotragenda, México.

AGUILAR, Miguel Ángel (1991a), "Sociabilidad y multitudes urbanas", en *Procesos rurales y urbanos en el México actual, UAM-I*, México, pp. 207-219.

—(1991b), «Violencia urbana y espacio público», ponencia a la "Conferencia anual de la Asociación para la investigación en diseño ambiental", México.

— (1994), «La ciudad de México como experiencia urbana: rasgos y tendencias», en *Campo y ciudad en una era de transición, UAM-I*, México, pp. 201-216.

—, DE GARAY Adrian y José HERNÁNDEZ (1993), *Simpatía por el rock. industria, cultura y sociedad, UAM-A*, México.

AGUIRRE, Claudia y Juan VILLORO (s/f), *La Poesía en el rock (Breve antología)*, Fondo Nacional para Actividades Sociales/*UNAM*, México.

AGUSTÍN, José *et al.* (1982), *Ciudades Desiertas*, Diana, México.

— (1991), *Contra la corriente*, Diana, México.

— (1992), *Ahí viene la plaga*, Planeta, México.

ANÓNIMO, *I Ching. El libro de las mutaciones*, Ed. Hermes, México, 1983.

ALARCÓN, A., F. HENAO y R. MONTES CASTRO (1986), *Las bandas juveniles en una zona industrial de la ciudad de México*, tesis de licenciatura en Antropología Social, inédita, *ENAH*, México.

ALVAREZ ISLAS, Mayda y Jorge REYES VALENCIA (1984), «El rock como pretexto de organización juvenil», en *Revista de estudios sobre la juventud (in telpochtli, in ichpuchtli)*, núm. 3 (nueva época), *CREA/CEJM*, México, julio-septiembre, pp. 79-104.

ARANA, Federico, (1985), *Huaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, vols. I, II y III, Posada, México.

— (1986), *Las jiras*, Joaquín Mortíz/*SEP*, México.

AUGE, Marc (1987), *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, Gedisa, Buenos Aires.

BARTHES, Roland (1971), *Elementos de semiología*, Alberto Corazón, Madrid.

BARTRA, Roger (1987), *La jaula de la melancolía*, Grijalbo, México.

BECKER, Howard S. (1971), *Los extraños: sociología de la desviación*, Tiempo, Buenos Aires.

— (1984), *Art Worlds*, University of California Press, EUA.

BONFIL B., Guillermo (1987), *México profundo*, *SEP/CIESAS*, México.

BOONZ, Alejandro (1985), «El punk no es una moda», en *Revista «A» de Ciencias sociales y humanidades*, vol. VI, núm. 16, *UAM-A*, México, septiembre-diciembre.

BOURDIEU, Pierre (1967), «Campo intelectual y proyecto creador», en Jean POUILLON *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México.

— (1973), «Condición de clase y posición de clase», en *Estructuralismo y sociología*, Nueva visión, Buenos Aires.

— (1983), "Campo intelectual, campo de poder y hábitos de clase", en *Campo de poder y campo intelectual*, Folios, Buenos Aires.

— (1988), *Cosas dichas*, Gedisa, Buenos Aires.

— (1990), *Sociología y cultura*, *CNCA*/Grijalbo, México.

— POUILLON, Jean; CHAMBOREDON y PASSERON (1985), *El oficio de sociólogo*, Siglo XXI, México.

BRAKE, Michael (1985), *Comparative Youth Culture. The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*, Routledge & Kepan Paul, Inglaterra.

BRISEÑO, Guillermo *et al.* (1984), «Cultura rock incultura», en *Revista Encuentro de la juventud*, núm. 11, *CREA*, México, diciembre.

BRITO L., Roberto y Luz María GUILLÉN (1988) *Asignación o libertad (hacia una teoría de los nuevos procesos de generación de juventud)*, (inédito) *CEJM*, México.

— (1985) «La polisemia de la noción de juventud y sus razones (una ampliación histórica), en *Revista de estudios sobre la juventud, (In telpochtli, in ichpuchtli)*, núm. 5 (nueva época), *CREA/CEJM*, México, enero-marzo, pp. 65-78.

— *et al.* (1988), «El desborde de espacios interpretación y presencia de los jóvenes mexicanos», en *Revista de estudios sobre la juventud, (In telpochtli, in ichpuchtli)*, núm. 1 (tercera época), *CREA/CEJM*, México, enero-abril, pp. 45-64.

BUXTON, David (s/f), «La música de rock, sus estrellas y el consumo», en *Comunicación y cultura*, núm. 9, *UAM-X*, México, pp. 173-196.

CANO, Jorge (1991), *Diálogo de la banda*, (inédito), México.

CASTELAZO, Arturo (1993), *Lora. Vida y rockanrol... en sus propias palabras*, Castelazo y Asociados, México.

CASULLO, Nicolás (1984), «Argentina: el rock en la sociedad política», en *Comunicación y cultura*, núm. 12, *UAM-X*, México, agosto, pp. 41-50.

CIRESE, Alberto Mario (1981), *Ensayos sobre culturas subalternas*, (Cuadernos de la Casa Chata), núm. 24, *CIESAS*, México.

— (1983), «Cultura popular, cultura obrera y 'lo elementalmente humano'- Precisiones terminológicas y conceptuales», en *Comunicación y cultura*, núm. 10, *UAM-X*, México, agosto, pp. 31-58.

COLECTIVO CAÓTICO (1990), Ponencia en el Foro de Cultura Juvenil, CNCA/IMER, Veracruz,

COLÍN ALDUCÍN, José (1986), «El punk: basura a la velocidad de la luz», en *Revista Encuentro de la juventud*, núm. 34, *CREA*, México, noviembre.

COOK, Bruce (1974), *La generación beat*, Barral, Barcelona.

CORNEJO, Pedro (1984), «Homenaje a Syd», *Caretas*, Lima, Perú, febrero, p. 44-45.

CRÓNICA (1991), «Rock mexicano en los años ochenta», en *Memoria de papel*, año 1, núm. 2, *CNCA*, México.

CHIMAL, Carlos *et al.* (1983), «Rock y suburbio» en *Casa del tiempo*, vol. III, núm. 27, *UAM-X*, México.
— (1984), *Crines (Lecturas de rock)*, Penélope, México.
CHUCHO D' CRIMEN (seudónimo) (s/f), «Punk: su historia (en México D.F.)», en *Banda Rockera*, núms. 44 , 45, 46, 47, 50, 51, 54, 55, 56, 57, México.
DE GARAY, Adrián (1985), «La cultura del rock: crisis y juventud» en *Revista de ciencias sociales y humanidades*, *UAM*, vol. VI, núm. 16, septiembre-diciembre, México.
— (1989), «Cultura rock» en revista *Culturas contemporáneas*, vol. II, núm. 6, Universidad de Colima, México, pp. 117-135.
— (1990), «El rock como práctica cultural», en *Umbral XXI*, *UIA*, México.
— (1992), «El rock también es cultura», versión preliminar, manuscrito.
DOUGLAS, Mary y Baron ISHERWOOD (1990), *El mundo de los bienes*, *CNCA*/Grijalbo, México,
ECO, Umberto (1968), *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona.
— (1986), *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona.
— (1987), *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, México.
ELIADE, Mircea (1985), *El mito del eterno retorno*, Planeta, México.
ERICKSON, Erick (1989), *Sociedad y adolescencia*, Siglo XXI, México.
EWEN, Stuart (1991), *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*, *CNCA*/Grijalbo, México.
FEIXA, Carles (1987), «De joves, bandes i tribus. Les subcultures juvenils des de l'antropologia», en *Antropologies*, núm. 1 - 2, Barcelona, pp. 32-42 y 14-21.
— (1988), *La tribu juvenil. Una aproximación transcultural a la juventud*, EdizioniL'Occhiello, Torino.
— (1989), «Pijos, progres y punks. Hacia una antropología de la juventud urbana», en *Revista de estudios de juventud*, n. 34, junio, Madrid, pp. 69-77.
— (1990a), *Vida de punk. Autobiografía de Félix*, manuscrito (por atención del autor), Barcelona.
— (1990b), «Discurso autobiográfico e identidad generacional: la juventud como metáfora», ponencia en el *Simposio 'Discurso y cultura' del V Congreso de Antropología*, Granada.
— (1990c), «Los espacios y los tiempos de las culturas juveniles: estrategias de investigación», ponencia en el *Simposio 'Antropología urbana' del V Congreso de Antropología*, Granada.
— (1993a), «De las bandas a las culturas juveniles» en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, núm. 15 (V), Universidad de Colima, México.
— (1993b), «Emigración, etnicidad y bandas juveniles en México» en *Migraciones, segregación y racismo*, Actas del VI Congreso de Antropología, Tenerife, pp. 153-172.
— (1993c), *La ciudad en la antropología mexicana*, Quaderns del Departament de Geografia i História, Universitat de Lleida, España.
— (1993d), «La cultura juvenil en las ciudades medias. Un estudio de caso», ponencia en el *CICAE*, México.
— (1993e), *La juventud com a metàfora. Sobre las cultures juvenils*, Generalitat de Catalunya,
FLORES, Juan (1986), «Cultura callejera, negra y puertorriqueña en Nueva York. Rap, graffiti y break», en revista *Cuicuilco*, núm. 17, *ENAH*, México.
FOUCAULT, Michel (1980), *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona.
— (1985), *¿Qué es un autor?*, Universidad Autónoma de Tlaxcala. México.
— (1990), *Tecnología del yo y otros textos afines*, Paidós/*ICE-UAB*, Barcelona.
FRANCO, Jean (1987), «Ética y cultura de masas: recibir a los bárbaros», en *Nexos* 115, México, julio.
FRITH, Simon (1978), *La sociología del rock*, Júcar, Madrid.
FROMM, Erich (1987), *Tener o ser*, FCE, México.
GARCÍA BOLAÑOS, Ramón (1987), «Discografía del rock mexicano de los 80's», en revista *El Obelisco*, núm. 11, septiembre, México, pp. 56-57.
GARCÍA CANCLINI, Néstor (1979), *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI, México.
— (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva image, México.
— (1987a), «¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?» en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, *FELAFACS*/Gustavo Gili, México, pp. 21-37.
— *et al.* (1987b), *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México.
— (1990a), «Cultura de los migrantes e identidades en transición» en *Cuadernos de comunicación y prácticas sociales*, núm. 1, *UIA*, México, pp. 40-58.
— (1990b), *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la mdernidad*, *CNCA*/Grijalbo, México.
— (1990c), «La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu» en Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura* CNCA/Grijalbo, Col. Los Noventa No. 11, México, pp. 9-50.
— (1991), «Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociales en América Latina» en *Revista de ciencias sociales y humanidades*, núm. 24 (extraordinario), año 11, *UAM-I*, México, pp. 9-26.
— (1993), «El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica», en GARCÍA CANCLINI, N. (compilador), *El consumo cultural en México*, *CNCA*/Grijalbo, México, pp. 15-42.
GARCÍA ROBLES, Jorge (1985), *¿Qué transa con las bandas?*, Posada, México.
GARCÍA SALDAÑA, Parménides (1972), *En la ruta de la onda*, Diógenes, México.
— (1986), *El rey criollo*, *SEP*, México.
— (1993), *En algún lugar del rock (el callejón del blues)*, Top, México.
GAYTÁN, Pablo, (1985), «Notas sobre el movimiento juvenil en México: institucionalidad y marginalidad» en *Revista de ciencias sociales y humanidades*, vol. VI, núm. 16, *UAM-A*, México, septiembre-diciembre, pp. 73-91.
— (1988a), «Cada quien tiene su época» en *Vía libre*, año 1, núm. 9, México.
— (1988b), «Postsísmicos» en *Vía libre*, núm. 8, año 1, México.
— (1989), «Disonantes de la decadencia» en suplemento *Generación Noventa* del periódico *El Día*, año 1, núm. 15, México.

— (1990a), «El imaginario y la cultura en el D.F.» en revista *Topodrilo*, núm. 14,
México, noviembre-diciembre.
— (1990b), «La cultura punk», en suplemento *Generación Noventa* del periódico *El*
Día, año 2, núm. 39, México.
— (1991), «El rock de la tribu» en *Memoria de papel*, año 1, núm. 2, *CNCA*, México.
GEERTZ, Clifford (1987), *La interpretación de las culturas*, Gedisa, México.
— (1989), *El antropólogo como autor*, Paidós, Barcelona.
— (1991), «Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social» en C. REYNOSO,
El surgimiento de la antropología posmoderna, Gedisa, México, pp. 63-77.
GERGEN, Kenneth J. (1992), *El yo saturado*, Paidós, Barcelona,
GIMÉNEZ, Gilberto (1987a), «La cultura popular. problemática y líneas de investigación»
en revista *Culturas contemporáneas*, vol. I, núm. 3, mayo, Universidad de
Colima, México, pp. 71-96.
— (1987b), «La problemática de la cultura en las ciencias sociales» en G. GIMÉNEZ
(comp.) *La teoría y el análisis de la cultura*, *SEP*/U. de G./*COMECSO*, México,
pp. 15-71.
— (1992a), «Comunidades primordiales y modernización en México», ponencia,
México, octubre (inédito).
— (1992b), «La identidad social o el retorno del sujeto en sociología» en *Versión*
(Estudios de comunicación y política), núm. 2, *UAM-X*, México, abril, pp. 183-
205.
— (1993a), «Apuntes para una teoría de la identidad nacional», en *Sociológica*, año 8,
núm. 21, *UAM-A*, México, pp. 13-29.
— (1993b), «Cambios de identidad y cambios de profesión religiosa» en Bonfil Batalla
(Comp.) *Nuevas identidades culturales en México*, *CNCA*, México.
GOLTE, Jurgen y Norma ADAMS (1987), *Los caballos de Troya de los invasores.*
(Estrategias campesinas de la conquista de la gran Lima), *IEP*, Lima.
GÓMEZ, Germán (1987), «Rock mexicano a mitad de los 80; ecos ampliados», en
suplemento *El Búho*, del periódico *Excelsior*, México, 30 de agosto, p. 2.
GOMEZJARA, Francisco A. *et al.* (1987a), *Las bandas en tiempo de crisis*, Nueva
Sociología, México.
— *et al.* (1987b), *Pandillerismo en el estallido urbano*, Fontamara, México.
GOOD ESHELMAN, Catharine (1988), *Haciendo la lucha. (Arte y comercio*
nahuas), *FCE*, México.
GORGÓN, Xorge (1990), *Naranja subterráneo y otros textículos*, Evolutivas,
México.
GUILLÉN, Luz María (1985), «Idea, concepto y significado de juventud», en *Revista*
de estudios sobre la juventud (in telpochtli, in ichpuchtli), núm. 5, nueva
época, *CREA/CEJM*, México, enero-marzo.
HEAU, Catherine (1984), «El corrido y las luchas sociales en México» en *Comunicación*
y cultura, núm. 12, *UAM-X*, México, agosto, pp. 67-73.
— (1989), «El corrido y la bola suriana: el canto popular como arma ideológica y
operador de identidad» en revista *Culturas contemporáneas*, vol. II, núm. 6,
Universidad de Colima, México, pp. 99-115.
HELLER, Agnes (1981), *Para cambiar la vida*, Grijalbo, Barcelona,
— (1984), «La sociedad descontenta», en *Nexos* 73, México, enero.

— (1988), «Los movimientos culturales como vehículo de cambio», en *La Jornada Semanal*, México, 6 de marzo, pp. 7-10.
HENAO, Fernando (1990), «Bandas juveniles en la ciudad de México», ponencia en el *Seminario Identidades Emergentes*, Seminario de estudios de la cultura/CNCA), México,
HIDALGO, Luis (1992), «El virus del 'rap'. La música de los noventa expresa el descontento social», en suplemento *Babelia*, del periódico *El País*, Madrid, pp. 23-25.
LARREA, J. Enrique (1986), «Rock: el público no tiene la culpa» en *Zorro de abajo*, núm. 4, Lima, marzo.
LEACH, Edmund (1985), *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid.
LETAL, Sigfrido (seudónimo) (1985), «Política y rockanrol: los vándalos llegaron ya» en *Zorro de abajo*, núm. 3, Lima, noviembre-diciembre.
— (1986), «¿Quién le teme a los rockeros subterráneos?», en *Zorro de abajo*, núm. 5, Lima, julio.
LEVI-STRAUSS, Claude (1964), *El pensamiento salvaje*, *FCE*, México.
— (1986), *La alfarera celosa, Paidós, Barcelona.*
LINTON, Ralph (1945), *Cultura y personalidad*, *FCE*, México.
LOMMITZ, Larissa (1975), *Como sobreviven los marginados*, Siglo XXI, México.
— (1984), "Estudiando la comunidad científica" en M. NOLASCO, *La antropología y sus sujetos de estudio*, *CIESAS*, México, pp. 215-217.
— (1987), "Las relaciones horizontales y verticales en la estructura social urbana de México" en S. GLATZ, , pp. 515-557.
MAFFESOLI, Michel , (1990), *El tiempo de las tribus*, Icaria, Barcelona.
— (s/f) «Jeux de masques», manuscrito, París.
MAFFI, Mario (1975), *La cultura underground*, vols. I y II, Anagrama, Barcelona.
MANDOKI, Katya (1992), «Estética de la identidad y sus paradojas» en *Versión*, *UAM-X*, núm. 2, México, abril, pp. 165-182.
MARCUSE, Herbert (1986), *Eros y civilización*, Origen/Planeta, México.
MARÍN, Adolfo (1984), *La nueva música. Del industrial al tecno-pop*, Teorema, Barcelona.
MARTÍN-BARBERO, Jesús (1982), «Retos a la investigación de comunicación en América Latina», en *Comunicación y cultura*, núm. 9, *UAM-X*, México, pp. 99-113.
— (1983), «Memoria narrativa e industria cultural» en *Comunicación y cultura*, núm. 10,. *UAM-X*, México, agosto, pp. 59-73.
— (1985), «Pueblo y masa en la cultura: de los debates y los combates» en *Tarea 13*, noviembre, pp. 3-13.
— (1987a), «Comunicación, pueblo y cultura en el tiempo de las transnacionales», en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, *FELAFACS*/Gustavo Gili, México, pp. 38-72.
— (1987b), *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, México.
— (1987c), «La comunicación desde la cultura. Crisis de lo nacional y emergencia de

lo popular» en revista *Culturas contemporáneas*, vol. I, núm. 3, Universidad de Colima, México, mayo, pp. 45-69.
— (1987d), *Procesos de comunicación y matrices de cultura*, Gustavo Gili, México.
— (1990), «De los medios a las prácticas», en *Cuadernos de comunicación y prácticas sociales*, núm. 1, *UIA*, México, pp. 9-18.
MCNALLY, Dennys (1992), *Jack Kerouac. América y la generación beat. Una biografía*, Paidós, Barcelona.
MEAD, Margaret (1979), *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, Laia, Barcelona.
— (1980), *Cultura y compromiso*, Gedisa, Barcelona.
MIER, Raymundo (1982), «Radiofonías: como escuchar la radio» en *Comunicación y cultura*, núm. 9, *UAM-X*, México, pp. 127-149.
— (1984), «Contra las utopías de la música» en *Comunicación y cultura*, núm. 12, *UAM-X*, México, agosto, pp. 9-19.
MONOD, Jean (1971), *Los barjots*, Seix Barral, Barcelona.
MONSALVO, Sergio (1988), *Nina Hagen: Un encuentro cercano*, Diana, México.
MONSIVÁIS, Carlos (1986), «La naturaleza de la onda», en *Amor perdido*, *FCE/SEP*, México, pp. 225-262.
— (1988a), «Dancing: el hoyo fonky» en *Escenas de pudor y liviandad*, Grijalbo, México, pp. 233-284.
— (1988b), «Dancing: el hoyo punk» en *Escenas de pudor y liviandad*, Grijalbo, México, pp. 285-299.
MONTERO, Paula (1991), «Reflexiones sobre una antropología de las sociedades complejas» en *Revista de ciencias sociales y humanidades*, núm. 24 (extraordinario), año 11, *UAM-I*, México, pp. *27-49*.
NAVAR, José Xavier (1991), «¿Tendrá su chance definitivo el rock mexicano en este 91?», en *Los Universitarios* núm. 20, *UNAM*, México.
NIVON, Eduardo y Ana María ROSAS (1991), «Los públicos populares: rock, salones de baile y Alameda Central», en *Públicos de arte y política cultural*, *UAM-I*, México, pp. 71-125.
NIVON, Eduardo y Ana María ROSAS (1993), «Los rituales del rock: el público como protagonista», en Aguilar, De Garay y Hernández, *Simpatía por el rock (Industria, cultura y Sociedad)*, *UAM-A*, México, pp. 119-131.
NUDELMAN, Pedro (seudónimo) (1987), «Con ustedes el máximo, más grandioso, fantástico, inigualable, único, escenario del rock chilango», en *La regla rota*, núm. 4, México, primavera, pp. 75-87.
OBALK, Héctor *et al.* (1984), *Les mouvements de mode*, Robert Laffont, París.
PALMA ROJO, Rodolfo (1985), «Mezclillas de poliester: la expulsión de los jóvenes de la cultura» en *Revista de estudios de la juventud (in telpochtli, in ichpuchtli)*, núm. 6, nueva época, CREA/CEJM, México, abril-junio, pp. 119-125.
PAREDES PACHO, José Luis (1992), *Rock mexicano. Sonidos de la calle*, Aguirre y Beltrán Edits, México.
PARODI, Jorge (1986), *Ser obrero es algo relativo. (Obreros, clasismo y política)*, *IEP*, Lima.
PAZ, Octavio (1984), *El Laberinto de la soledad*, *FCE*, México.
PRADO H., Leticia (1984), «La literatura de la 'onda' y su contexto social», tesis de licenciatura en literatura latinoamericana, *UIA*, México.

QUIROZ MALCA, Haydée (1989), *La neoartesanía: economía y cultura. (Un estudio en ciudad Nazahualcóyotl)*, tesis de maestría (inédita), *ENAH*, México.
RAMÍREZ, Santiago (1988), *El Mexicano, psicología de sus motivaciones*, Grijalbo, México.
REGUILLO C., Rossana (1991), *En la calle otra vez (las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*, *ITESO*, Guadalajara.
REYES, Jorge (s/f-a), *Punk rock inglés: ¿La revolución perdida?* en Libro-rock Conecte, México.
— (s/f-b), *Rockmanía* en Libro-rock Conecte, México.
REYES, Jorge y José Luis PLUMA (s/f), *Explosión punk*, libro-rock Conecte, México.
REYNOSO, Carlos *et al.* (1991), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Gedisa, México.
RODRIGUEZ, Mariángela (1991), *Hacia la estrella con la pasión y la ciudad a cuestas*, *CIESAS*, México.
ROSALDO, Renato (1991), *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, *CNCA*/Grijalbo, México.
ROURA, Víctor (1984a), *El viejo vals de casa*, Universidad Autónoma de Puebla, México.
— (1984b), «Rock mexicano: la bodega de los entusiasmos intercambiables», en *Comunicación y cultura*, núm. 12, *UAM-X*, México, agosto, pp. *51-63*.
— (1985), *Apuntes de rock: por las calles del mundo*, Nuevomar, México.
— (1988), *Diaria escritura. De bandas, rolas y medios*, Oriental del Uruguay, México.
SÁNCHEZ A., Ivonne de Lourdes (1984), *Identidad del mexicano a través de la novela urbana*, tesis *UIA*, México.
SARQUÍZ, Oscar (1991), «Hervor subterráneo» en *Memoria de papel*, año 1, núm. 2, *CNCA*, México.
— (1993), "Clásicos secuestrados" en suplemento *Dominical* del periódico *El Nacional*, núms. 144-146, México.
SCHMUCLER, Héctor (1984), «Un proyecto de comunicación/cultura» en *Comunicación y cultura*, núm. 12, *UAM-X*, México, agosto, pp. 3-8.
SENANES, Gabriel *et al.* (1980), *4x4 = rock*, Grupo editor de Buenos Aires, B. Aires.
SIERRA, Jordi (1977), *David Bowie el 'glamour' del rock*, Ed. música de nuestro tiempo, Barcelona.
— (1981), *Discrockgrafías*, Teorema, Barcelona.
SILVA, Armando (1994), *Imaginarios urbanos*, Tercer Mundo, Bogotá.
SILVA B., Ana Valéria (1991), *Rock and blue: Estudo comparativo de duas bandas de rock em Porto Alegre*, tesis de maestría en antropología social, U. de Río Grande del Sur, Brasil.
STEFANI, Gino (1987), *Comprender la música*, Paidós, Barcelona.
TOBLER, John (1991), *Who's Who in Rock & Roll*, Crescent Book, New York.
TURNER, Víctor, (1980), *La selva de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid.
URTEAGA CASTRO-POZO, Maritza (1990a), «Con los pelos de punkta» en *El ciudadano*, año 1, núm. 5, México.

— (1990b), «¿Que qué onda ése? (un acercamiento al rock chilango de los ochenta)» en suplemento *Generación Noventa*, del periódico *El Día*, año 2, núm. 23, México.
— (1990c), «Sé como tú quieres ser» en el suplemento semanal *Páginauno* del periódico Unomásuno, México.
—(1992), «Rock mexicano, violencia-organización» en *Cuadernos del Norte*, núm. 19, Chihuahua, México, marzo-abril, pp. 14-15.
— (1993a), «Banda de subjetividades» en Aguilar, De Garay y Hernández, et al., *Simpatía por el rock*, *UAM-A*, México, pp. 85-98.
—(1993b), «Identidad y jóvenes urbanos» en *Estudios sociológicos*, vol. XI, núm. 32, Colegio de México, México, mayo-agosto, pp. 555-568.
— (1993c), «La música étnica como ritual», en *Cuadernos del Norte*, núms. 27-28, Chihuahua, México, pp. 29-32 y 27-30.
—(1996a), «Chavas Activas Punks: la virginidad sacudida», en *Estudios Sociológicos* n. 40, vol. XIV, enero-abril, COLMEX, pp. 97-118.
— (1996b), «Flores de asfalto: las chavas en las culturas juveniles», en *JOVENes*, Revista de Estudios sobre Juventud, n. 2, C.E., año 1, octubre-diciembre, pp. 50-65.
—(1996c), «Organización juvenil» en Pérez Islas y Maldonado (Coords.) *Jóvenes: una evaluación del conocimiento. La investigación sobre juventud en México 1986-1996.*, CAUSA JOVEN, Col. JOVENes, Tomo II, pp. 150-261.
VALENZUELA A., José Manuel (1984), «El cholismo en Tijuana (antecedentes y conceptualización)», en *Revista de estudios sobre la juventud (in telpochtli, in ichpuchtli)*, núm. 1, nueva época, México, pp. 37-68.
—(1988), *¡A la brava ése!*, Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, México.
—(1993a), «Ámbitos de interacción y consumo cultural en los jóvenes» en *El consumo cultural en México*, *CNCA*/Grijalbo, México, pp. 384-414.
— (1993b), «Mi barrio es mi cantón. Identidad, acción social y juventud» en *Nuevas identidades culturales en México*, *CNCA*, México, pp. 154-178.
VALLS, Manuel (1984), *Aproximación a la música*, Salvat, Navarra.
VAN GENNEP, Arnold, (1960), *The rites of passage*, Traducción de Mónica B. Vizedom y Gabrielle L. Caffee, University of Chicago Press. Chicago.
VÁZQUEZ, Roberto (s/f), *El rock en la sociedad*, *Conecte libro-rock*, México.
VEGA-CENTENO, Imelda (1988), «Ser joven y mestizo. Crisis societal y crisis cultural en el Perú de 1987» en *Boletín Americanista*, año XXX, núm. 38, Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 277-286.
VILA, Pablo (1992), «El rock, música argentina contemporánea» en *Gaceta* no. 13, COLCULTURA, Mayo-junio-julio, 1992, Bogotá, pp. 20-24.
YONNET, Paul (1988), *Juegos, modas y masas*, Gedisa, Barcelona.
WILLIAMSON, Marianne (1993), *Volver al amor*, Urano, Barcelona.
WILLIAMS, Raymond (1981), *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona.
WOLF, Eric (1980), "Relaciones de parentesco, amistad y patronazgo en las sociedades complejas" en *Antropología social de las sociedades complejas*, Alianza, Madrid, pp. 19-39.
WULFF, Helena (1993), «Memories of Manhattan: managing global experience locally», ponencia en el *CICAE*, México.
ZAVALA, Lauro y Ramón ALVARADO (1992), «Roger Bartra: identidad cultural y ciencias sociales» en *Versión (Estudios de comunicación y política)*, núm. 2, *UAM-X*, México, abril, pp. 11-28.
ZERMEÑO, Sergio (1988), «Nuevos planteamientos en la relación juventud popular-juventud estudiantil», ponencia en el *II seminario latinoamericano de investigadores sobre juventud*, *CREA/CEJM/UNESCO*, México.
— (1989), «El regreso del líder» en *Revista mexicana de sociología*, año LI, núm. 4, *UNAM*, México.

ÍNDICE

Por los Territorios del Rock.
Identidades juveniles y rock mexicano.
Se terminó de imprimir en la ciudad de México
en el mes de julio de 1998, en los talleres
de Fotolitográfica Leo, S.A. de C.V.
Dr. Olvera 205 Col. Doctores, México, D.F.
Tels.: 578 1386 y 578 17 87.
La edición consta de 2000 ejemplares más
sobrantes para reposición,
en papel cultural de 60 kg. y en
cartulina couché de 139.5 kg.